INVENTA LEVETVR

REGG: IN POLLING Anno 1744. FRANCISCVS PRAEPOSITVS. CANN.

QVONIAM SVSCEPISTI ME

EXALTABO TE

PS. 29

Jungwirth del. et Sc. M.

Ex Libris Stephani bouat natione galli anno incarnationis
1665. Romæ actum fuit.

ANNOTAZIONI

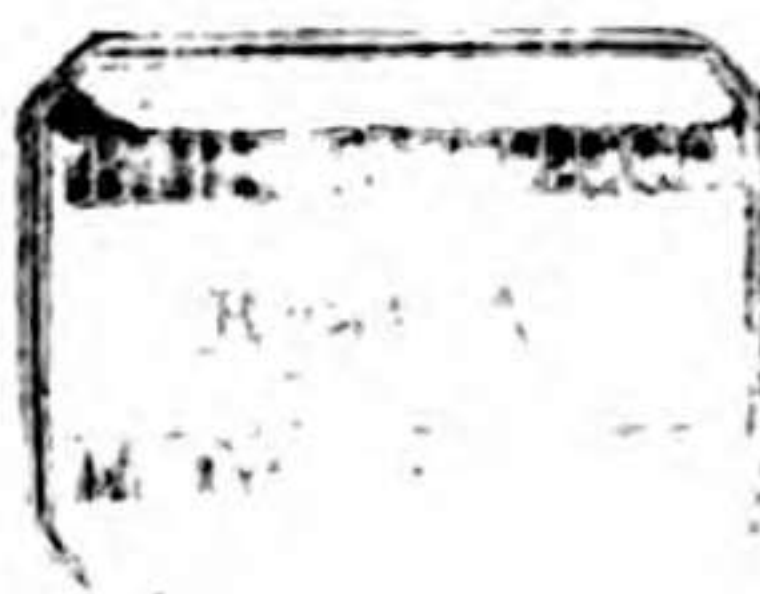
Sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi della Muſica,

DI GIO. BATTISTA DONI.

DOVE SI DICHIARANO I LVOGHI PIV OSCVRI, *e le Maſsime più nuoue, & importanti ſi prouano con ragioni, e teſtimonianze euidenti d'Autori claſsici.*

Con due Trattati L'vno ſopra i Tuoni, e Modi veri, L'altto ſopra i Tuoni è Armonie de gl'Antichi. Et ſette Diſcorſi ſopra le materie più principali della Muſica, ò concernenti alcuni inſtrumenti nuoui praticati dall'Autore.

IN ROMA, Nella Stamparia d'Andrea Fei. MDCXL.

CON LICENZA DE' SVPERIORI.

*Imprimatur ſi videbitur R*mo *P.M.Sacri Palatij*

I. B. Ep̃s Cam. Viceſgerens.

Imprimatur,

Fr. Io. Vincentius Morenus de Mutina Mag. & Socius Reuerendiſſimi P.M. Sac. & Apoſt. Palatij.

ALL' EMINENTISSIMO
ET REVEREDISSIMO
SIGNOR

CARD. ANTONIO BARBERINI.

IO mi sono ingegnato (Eminentissimo Principe) d' aggiugnere con le mie fatiche qualche perfettione alla facoltà Musicale; non solo in ritrouare, ò più tosto resuscitare nuoue Armonie; & far fabricare nuoui Istrumenti, per sonarle; mà in accomodarli nuoue maniere d' Intauolatura, per esprimerle; & anco in scoprire molti errori popolari & importanti in questa professione: & in vece d' alcuni vocaboli, & termini rozzi, oscuri, & improprij, con recarne in campo altri più proprij, acconci, & espressi-

ui: con aiuto maßime della lingua Greca; che nella Musica forse più che in ogni altra facoltà, marauigliosamente predomina, & risplende. Gran parte di queste cose hò raccolto, Eminentißimo Signore, in questo volume. di cui il fine principale essendo di giouare all' humana conuersatione; non è forse indegno per questo capo (benche per altro sia di vil pregio) di portare in fronte il gloriosißimo nome di V. Eminenza; mentre in qualche modo seconda i suoi generosißimi pensieri; riuolti sempre ad essercitare la sua innata beneficenza à prò del genere humano; & dell' arti più pregiate. Con questa fiducia supplico V.E. che si degni d' adottare questo mio picciol parto, come cosa sua; accioche quello che gli mancherà per la bassezza del suo genitore, in accreditarsi pel mondo; & rendersi aggradeuole frà i Litterati, & Compositori; gli venga soprabondantemente somministrato dalla sublime grandezza di tanto Padrone:

&

& affidato dalla sua potentissima protettione; non tema le lingue maleuole de gl' emoli & inuidiosi; che in tutte le nouità di momento, & particolarmente di questa sorte, sogliono risentirsi. Et à V. Eminenza facendo humilissima riuerenza prego S. D. Maestà à concederli ogni maggiore e più compita felicità. Di Casa il dì 15. di Gennaro 1640.

Di V. Eminenza

Humilissimo e Deuotissimo Seruitore

Gio. Battista Doni.

AL NOBILE ET
Virtuoso Lettore.

COme hò procurato sempre che ogni mia attione apparisca quale ell'è appresso il giuditio del Mondo; così anco non m'è parso fatica di stare à sindicato, quãdo alcuna di esse da chi che sia potesse essere sinistramente interpretata. Però ti prego Discreto, & Virtuoso Lettore, prima di passar auanti, che ti compiacci d'intendere quello che m'occorre in materia della publicatione di queste mie fatiche Musicali. L'hauer dato fuora gl'anni passati il libro antecedente à questo; & forse fuor di tempo; facendo io molto diuersa professione da quella di Musico; & poi in forma di Compendio (onde riesce à molti difficile per causa della breuità) non per altro è seguito

guito, che per tema ch'io haueuo, che qualch'vno non si facesse honore delle mie fatiche; & in particolare della restauratione de' veri, & antichi Tuoni; in che consiste il più bello, & importante segreto di questa facoltà: hauendo gran cagione di temere di ciò, sì per i discorsi molte volte tenuti da me in questa materia; come per quel poco di lume datone già da alcuni virtuosi Gentilhuomini miei Compatriotti: facendomi gran marauiglia, come da quel tempo in quà, nessuno si sia messo di proposito à perfettionare, & ridurre in pratica cosa tanto importante, & curiosa. Mà finalmente n'è cessata in me la marauiglia, quando hò conosciuto per esperienza, esserci hoggi in Europa molti pochi, che di questa sorte di Musica erudita, & speculatrice habbino vaghezza: se bene altrettanta ammiratione hò preso poi nel considerare la strauaganza di questo secolo; nel quale fiorendo ogni sorte d'eruditione, e scienza; questa sola (che per auuentura è la più bella, e diletteuole) sia così poco conosciuta, e stimata. Nessuno dunque dee marauigliarsi, che da due secoli in quà in circa, che questa Professione, insieme con l'altre più nobili, hà cominciato à risorgere, materia così principale, come è quella de' Tuoni, sia rimasta frà le

tenebre:

tenebre : mà più tosto, che hauendo hauuto l'altre facoltà, verbi gratia, la Medicina, e l'Architettura, molti professori di esse, segnalatissimi nell'eruditione, nel giuditio, nella nobiltà de' concetti, nella politezza dello stile &c. questa per il contrario sia stata così poco auuenturata, che di tanti che ne hanno scritto, solo cinque, ò sei al più meritino d'esser letti. Onde procede, che tanto gli resti ancora della barbarie de gl'vltimi secoli; & si risenta forse più dell'altre Professioni, delle calamità passate. E tuttauia più in questo, che nel restante, sentiamo ogni dì persuadersi il volgo, che si sia peruenuto al colmo, & pareggiati, anzi superati gl'antichi. Mà lasciando questo per vn'altro Discorso; & venendo al successo, che hanno hauuto fin'ora questi miei scritti; quando auuerrà che sia bastantemente conosciuta l'vtilità che contengono, non mancherà forse, chi si stupisca che in vn secolo così erudito; nel Principato di così gran Pontefice, e singolare fautore de gl'ingegni; in vna Roma, doue tanti gran personaggi risiedono; e doue ogni nobil professione, e la Musica principalmente, è in tanta stima, habbino fin'al presente fatto così poco progresso; e che non si sia già fabricato almeno vna ventina d'instrumenti. Mà cesserà poi ogni

stupore

ſtupore in loro, quando haueranno compreſo quã-
to grande ſia ſtata d'alcuni la malignità, e l'inuidia
verſo di me; e come in vece di ſecondare i miei di-
ſegni (dalche non poteuano ſperare ſe non hono-
re, e profitto) habbino più toſto cercato per ogni
verſo d'attrauerſarli; con ſcreditarli maſſimamen-
te appreſſo i Grandi; che con l'autorità loro gl'
hauerebbono forſe aiutati, e promoſſi: doue io
poſſo dire con verità, di non hauere hauuto vn
minimo aiuto, nè d'opera, nè di conſiglio; ò ſia
nel comporre queſte opere, ò nella fabrica de gl'I-
ſtrumenti: mà il tutto m'è conuenuto cominciare,
proſeguire, e terminare à coſto delle mie vigilie,
ſudori, e facoltà. Quanto poi io mi ſia in ciò affati-
cato non dee giudicarſi ſolo da queſti trattati; e da
gl'Iſtrumenti, che hoggi ſi praticano: poiche al-
trettanto forſe, ò più, m'è biſognato trauagliare
in dar ad intendere ad alcuni amici preſenti, co'l
diſcorſo; & altri abſenti con lettere, l'eſſenza, e
proprietà de' veri Tuoni; & l'vſo loro; e de gl'I-
ſtrumenti per ciò fabricati: & in altre coſe ſimili.
Mà non pertanto mi pento, ò mi pentirò giamai
delle fatiche durateci; benche così poco gradite.
Prima, perche al virtuoſo operare è baſtante pre-
mio la conſcienza iſteſſa. Secondo, perche hauen-

do

do ſin da principio conoſciuto, che queſta non è mercantia da ogni fiera, come ſi dice; & hauendone per ciò eſcluſo la Volgar Gente, come ſi può vedere nella fine del Compendio; e dall'altra banda vedendo ch'è ſtata accarezzata, e gradita più, che non ſaprei deſiderare, da due, ò tre Signori nõ meno per l'eſquiſita letteratura, che per la nobiltà del sãgue, e gẽtilezza de' coſtumi ſingolariſſimi; oltre l'Eminentiſſimo Signor Cardinale Antonio Barberini Principe d'incomparabil generoſità, e d'eleuatiſſimo intelletto (à cui l'editione di queſto libro ſingolarmente è douuta) aſſai mi pare d'hauere conſeguito il mio fine; vedendola eſſere piaciuta à chi era principalmente deſtinata. Nè dubito punto, che dall'eſſempio di quelli molti altri mouendoſi, ſi compiaceranno d'eſſercitarſi in queſta veramente nobile, e cauallereſca Muſica; nella quale ſpatioſiſſimo campo ſe gl'apre di nouità ſingolari, & eccellenti, in ogni ſorte di melodia. Però à voi riuolgendo il ragionamento, ò Giouani nobili, & eruditi, che delle dolcezze Muſicali prendete diletto, con vn ſolenne inuito v'eſſorto à far qualche ſaggio di queſta, già tanti ſecoli ſmarrita, & hora per la Dio gratia rinouata Muſica (doppo che hauerete impiegato qualch'ora in queſti miei deboli ſcritti) promettendoui che vi troue-

rete

rete forſe coſe molto maggiori della voſtra aſpettatione e che mediãte eſſa vi ſarà facile di ſegnalarui frà gl'altri nelle cõpoſitioni;nõ meno che gli ſopra uanzate nella naſcita, e nella dottrina. Sappiate dunque valeruene ſpiriti gentili, e nobili; & à gloria del Sommo Iddio;ad ornamento della ſua Chieſa Santa; e per honeſto voſtro diporto; e confuſione di certi guaſtameſtieri (che non vorrebbono vedere queſte nouità) perfettionate quello che per vtile delle Signorie Voſtre è ſtato da mè volonteroſamente intrapreſo. Vi prego poi a ſcuſare, con la voſtra ſolita corteſia, il rozzo ſtile; e l'ordine poco eſatto di queſti miei ſcritti; prima perche non hò hauuto tempo di riuederli,e limarli, come conueniua. Secondo, perche hò premuto aſſai nella chiarezza, per eſſere inteſo da tutti (quelli cioè che poſſiedono i principij di queſta facoltà) onde taluolta m'è conuenuto ſeruirmi, con qualche ſcapito dell'eleganza, di voci baſſe, e ſcolaſtiche; e ridire l'iſteſſe coſe. Terzo, perche molte aggiunte v'hò fatto di poi ſparſamente in quà e là; ſecondo che mi veniuano in fantaſia: e per ciò vi ſi troueranno ageuolmente molte coſe ſtrauolte, e poco attaccate. Quarto, perche ſtudioſamente mi ſono ſeruito d'alcuni vocaboli,

e locutioni

e locutioni non vſate forſe nel buon ſecolo; e dagl'Autori claſſici, per qualche particolare energia, che mi pareua che haueſſero: non m'eſſendo mai piaciuta l'opinione di coloro, che per volere troppo ſcrupoloſamente oſſeruare certe regole, & autorità di Scrittori, impoueriſcono le lingue; in vece d'ampliarle, e d'arrichirle con la diuerſità de gli ſtili. E quinto finalmente, perche non hò mai fatto profeſſione di queſta noſtra lingua volgare; mà più toſto della Latina; nella quale penſo di publicare, piacendo à Dio, l'altre Opere Muſicali, che hò per le mani: eccettuate però le ſeguenti, ch'erano à ordine per iſtamparſi in queſto Volume, ſe non fuſſe creſciuto troppo; e la ſcarſità del tempo non me l'haueſſe vietato.

Trattato

Trattato ſopra il genere Enarmonico.

Diſcorſi cinque.

I. Del Sintono di Didimo, e di Tolomeo.

II. Del Diatonico equabile di Tolomeo.

III. De gl' Iſtrumenti di taſti.

IV. Della diſpoſitione, e facilità delle Viole Diarmoniche.

V. In quanti modi ſi poſſa adoprare l'Accordo perfetto nelle Viole Diarmoniche,

Alcune Modulationi.

Le quali con altra più commoda occaſione (piacendo à Dio) ſi daranno fuori. Viuete felici; e ricordateui, Che

Muſicam tractantibus poſita, eſt palma in medio omnibus.

TA-

TAVOLA
del contenuto di quest' Opera.

ANNO-

ANNOTATIONI
ſopra il Compendio.

FAc. 1. *Et non potendone formare ſe non dodici)* perche le due ſpecie F, f: B b ſi diuidono in vn modo ſolo nella Diapente, e Diateſsaron: hauendo in luogo della ſeconda diuiſione la Pſeudodiapente, detta quinta falſa, e'l Tritono: la quale diuiſione ſe fuſse ſtata ammeſsa dal Glareano nelle due ſpecie, gli riſultauano quattordici Modi: i quali però nel frontiſpizio, & dentro l'opera registrò trà gl'altri; mà non gli riceuè per legitimi: dal che ſi douea accorgere che non riuſcendogliene tredici, come erano nel tempo d'Ariſtoſseno; ne quindici, quanti furono poi con due aggiunti da i ſeguaci del medeſimo Ariſtoſseno, molto diuerſi doueuano eſsere gl'antichi da' ſuoi.

Il che à molti piace nominar' Diuiſione Harmonica, & Aritmetica) Il Zarlino & gl'altri hanno accettato queſti termini, benche poco neceſsarii, & non vſati auanti al Gaffuro. Diuiſione Harmonica chiamano quella, nella quale la conſonanza principale ſtà di ſotto; come la quinta ſotto la quarta, ò il Ditono ſotto il Semiditono: nel quale modo il Concen-

to (che costoro dicono Harmonia) riesce migliore, & più soaue: perche le ragioni de'numeri sono disposte più naturalmente. Or' si come nella Proportionalità, ò Progressione Harmonica, precedono i numeri maggiori (che corrispondono alle corde, & voci più graui) à' minori, verbi gratia, quì 6. 4. 3. cosi nella Diuisione Harmonica il luogo graue (che è come base, & principio dell'Harmonia) s'assegna alla consonanza più perfetta; ma nell'Aritmetica Diuisione si fà al contrario; ponendosi la principale consonanza di sopra, & nel secondo luogo: come nella Progressione Aritmetica de' numeri si comincia da i minori 1. 2. 3. &c. Vedasi quello che curiosamente ne scriue il P. Mersenne nel libro quinto Harmonicorum. Oltre queste c'è la Proportionalità Geometrica, & la Contrarmonica, & altre che si possono vedere appresso Boetio, Giordano, & simili autori.

Fac. 2. Benche in molti luoghi confessi d' hauerui molte difficoltà) come quando dice *Quod si hac nostra falsa sunt, & Boëthij Codex bene habet, omni deposita tergiuersatione, stylus nobis vertendus est; ac maior huius commentationis pars retexenda; quam magno labore hactenus construximus.*

Imaginandosi anco che il numero, ordine, & vocaboli de' Tuoni fussero quasi cosa arbitraria) lo mostra in queste parole lib. 2. cap. 15. *Neque de ijs cum quoquam depugnabimus; quippe quæ res propemodum sit arbitraria*, & nel cap. sequente. *Multò verò molestius negotium est de Modorum differentijs: res meo quidem iudicatu superuacanea.*

Che

Che furono abbracciati) Egli s'incontrò in vn secolo, nel quale, ò perche le lettere risorgessero di fresco, ò per altro, i litterati furono molto stimati: & perciò gli riuscì di stabilire que i suoi Modi, benche tanto mal fondati.

Se bene v'è stata poi fatta qualche mutatione circa l'ordine dal Zarlino, &c.

Il Zarlino per quelle ragioni ch'egli adduce nella Definitione 8. Ragionamento 5. delle Dimostrationi mutò l'ordine de' dodici Modi; cominciandolo dal C, *sol*, *fa*, *vt*; & non dal D, *la*, *sol*, *re*; come per l'auanti si faceua. mà con tutto ciò, non tutti i Musici l'hanno seguitato: onde senza molta confusione, non si possono nominare, se non vi s'aggiugne il Primo, Secondo, &c. conforme al Glareano, ò al Zarlino, &c.

Trà i quali, perche l'Ottauo si troua hauer la medesima specie di Diapason ch'il Primo) Questa fù la pietra di scandalo; come si dice: imperoche conoscendo il Glareano, che l'Ottauo Tuono hauea quel l'istessa specie del primo D, d; differendo solo con l'essere tramezzato dal G, & non dall'A, andò seco medesimo diuisando; che se ne sarebbono potuti aggiugnere altri quattro, con diuidere le altre quattro specie (delle cinque che riceuono due diuisioni) in altrettanti Modi che restauano. *Quare* (dice egli nel lib. 2. cap. 6.) *si Octauus vulgo alius est Modus ab septem illis veris, atque indubitatis, idque ob vnicam Systematis inuersionem; necesse est quatuor reliquos Modos Nonum, Decimum, Vndecimum, ac Duodecimum in numerum Modorum admittere.* Si che il Glareano è degno di qualche scusa.

Erano ſufficientiſsimi quelli quattro) lo dichiaro meglio con altre coſe che ſeguono nel Diſcorſo ſopra l'inutile oſſeruanza de Tuoni moderni.

Fac. 5. Mà quanto cio ſia vano) lo prouo meglio nel Trattato ſopra il Genere Enarmonico.

Fac. 6. Sēza prima ſtabilir bene le ſpecie delle prime cōſonanāze, & i Modi) Il Zarlino fù dell'iſteſſo parere nell'Inſtit. par. 4. c. 3. doue dice queſte parole: ***Mà più preſto ſi debbiamo marauigliare d'alcuni*** (intende di D. Nicola) ***che credendoſi porre in vſo il Genere Cromatico, e l'Enarmonico già per tanto, & tanto ſpatio di tempo laſciati; non conoſcendo di loro maniera, nè veſtigio alcuno, non ſi accorgono che non hanno ancora intera cognitione del Diatonico: percioche veramente non ſanno in qual maniera cotali Modi ſi poneſſero in vſo, ſecondo il coſtume de gl'antichi:*** e quello che ſegue.

Qual varietà; e leggiadria ſi poſſa trouare nelle ſue melodie) Vedaſi quello che oſſeruo nella fine del ſopradetto Trattato.

Fac. 7. Conuerrebbe forſe il nome di Magadide) Queſto inſtrumento è ſtato poi nominato da noi in latino Helicomagadis; perche habbiamo fatto ſeruire il medeſimo corpo à due; all'Elicone deſcrittoci da Tolomeo, & accreſciuto dal Salinas; & alla Magadide ſopradetta: & in altra occaſione ſperiamo di dichiararlo, e moſtrarne l'vſo, & l'vtilità.

Fac. 9. Et perciò diueniuano più languidi,

&

& rimeßi) Oltre queste due cagioni, che rendeuano i Tuoni antichi molto efficaci, & tanto diuersi trà loro; cioè d'hauere ciascuno vna specie d'Ottaua (ò Modo) & vna tensione di voce (ò Tuono) proprie; & tanto proportionate al loro vffizio; per due altri rispetti si sentiuano (& si sentono hoggi che gl'habbiamo resuscitati) molto differenti l'vno dall'altro. Prima per la diuersità delle voci: perche di sette corde dell'Ottaua trè sole si comunicano frà il Sistema Dorio, e'l Frigio (prẽdendoli amendue naturali, & Diatonici, & senza mischiare il ♮ quadro, e'l b molle) & l'altre quattro sono diuerse. Trà il medesimo Dorio, & l'Iastio vna, ò due al più si trouano comuni, & vnisone, & l'altre diuerse: & finalmente comparando il Lidio, ò l'Ipolidio con l'istesso Dorio, nè pure vna vi si trouerà comune. Di poi perche in quelle istesse corde diuerse, & non nelle comuni, si fanno le cadenze d'vn Tuono comparato all'altro; ò almeno nelle prossime: verbi gratia la cadenza principale del Frigio D *la*, *sol*, *re*, si troua nell'applicarlo al Sistema Dorio in F *fa*, *vt*, dieſato; mà applicando il Dorio al Frigio, la cadenza principale, & cardinale (E *la*, *mi*) di quello si troua in C *sol*, *fa*, *vt*. di questo, propinquo al b molle di D, *la*, *sol*, *re*: onde segue che quell'interuallo ch'era di tuono, si cambia in semituono.

Fac. 10. Per non eßere le voci di questi instrumenti ordinatamente disposte) Di qui si può conoscere la malitiosa ignoranza di quelli che per screditare, per pura inuidia, le nostre fatiche, ardiscono d'affermare che non habbiamo trouato niente di nuouo; essendo che ne'loro Instrumenti spezzati vi trouano ogni cosa. Poiche senza parlare della vera forma, & specie

dell'an-

dell'antiche Armonie in quanto ſono Modi (che prima d'ogn'altro habbiamo cauato dalle tenebre dell'antichità) è coſa certa che per praticare tutti quei Tuoni che adoprauano gl'antichi, maſſime con varie conneſſioni de gl'vni con gl'altri, non ſolo non baſtano le voci di queſti loro Inſtrumenti ſpezzati, che dicono Cromatici; mà nè meno di quelli che dicono Enarmonici: come trà gl'altri hò fatto vedere all'Illuſtriſſimo Signor Pietro della Valle particolarmente, con l'vno di queſti ſegni b b, ✱, ò, ✕✕ doppij, & altri ſimili, che ſono neceſſarij in alcune corde volēdoſi praticare tutte le ſpecie con ſegni accidentali in relatione di diuerſi Tuoni, ò Armonie diſpoſte naturalmente, come ſtanno fra i taſti bianchi, ò Diatonici, come li dicono: oltre che ſarebbe gran temerità il dire (benche non mancheranno di quelli che alle perſone idiote cercheranno di perſuaderlo) che con l'iſteſſa facilità, commodità, & preſtezza, ſi poſſa caminare con le dita sù i taſti neri, & ſpezzati diſpoſti in vna ſola taſtatura, che ſopra diuerſe taſtature, & Armonie ſecondo la noſtra inuentione, ſenza mettere à conto la commodità che ſi riceue da più Siſtemi di poter far ſentire gran diuerſità trà gli vniſoni ſteſſi, mediante maggiore, ò minore tenſione delle corde; come nelle Viole, & ne' Cembali s'è praticato.

Et erano ordinati in guiſa tale) Lo dichiaro, e lo prouo meglio nel Trattato ſopra i Tuoni, o Modi veri.

Fac. 11. *Mà al roueſcio)* In queſto conſiſte il ſegreto; & anche nell'accordare (come ſi dice appreſſo) le diſtanze che hanno i Tuoni frà loro; con le proprie ſpecie, che ſe gl'aſſegnano. Il che è impoſſibile di poter fare

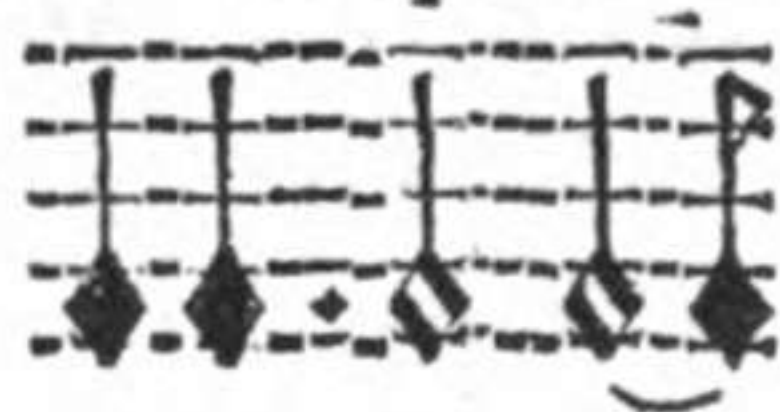
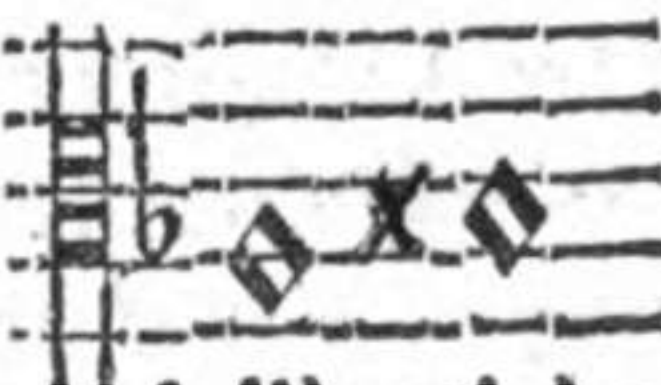
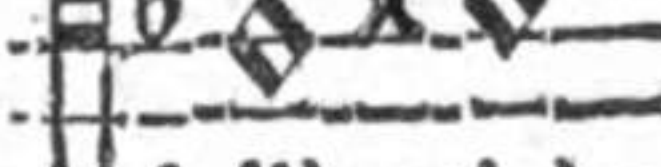
fare in altra maniera che nella nostra. Et perciò cessi hoggi mai ogni scrupolo che alcuno potesse hauere; dubitando che non habbiamo veramente colto nel segno.

Possa essere più acuto vn tuono dell'Ipodorio) Se si prendono i Tuoni ordinati secondo le loro proprie specie, come sono ne gl'Instrumenti di tasti di nostra inuentione; & non disposti tutti à vn modo conforme l'ordine del Sistema Immobile dall'A all'a, questa distanza di tuono non s'hà da intendere di voce per voce: per essempio, ch'il G Ipofrigio sia più acuto vn tuono del G Ipodorio; perche v'è vna Terza maggiore; mà d'vna Ottaua con l'altra: perche l'Ottaua G, g. Ipofrigia tanto è più acuta dell'Ipodoria A, a. Il che ho voluto auuertire, perche molti ci s'equiuocano. Quindi è che se qualcuno cãterà qualche modulatione del Tuono Dorio, verbi gratia questo verso, ***Passa la vita all' abbassar d' vn ciglio***, vna Seconda maggiore più acuto, la canterà veramente nel Tuono Frigio. Mà se la canterà, nel Sistema, Armonia, o Tastatura Frigia; perche ascenderà vna Terza maggiore più sù, la canterà nel Tuono Lidio.

Et quanto grandi, e continue siano state le destruttioni de' Barbari) chi non hà notitia di queste cose è vn gran temerario se ardisce di fare paragone trà i Moderni, & gl'Antichi nella Musica, & nell'altre facoltà; come fanno alcuni sciocchi, che si credono che quanto più si và all'indietro ne' secoli passati tanto più si trouino le cose rozze, & imperfette.

Nella Musica al sicuro superàrono se medesimi) Non sono già di questa opinione quelli che credono

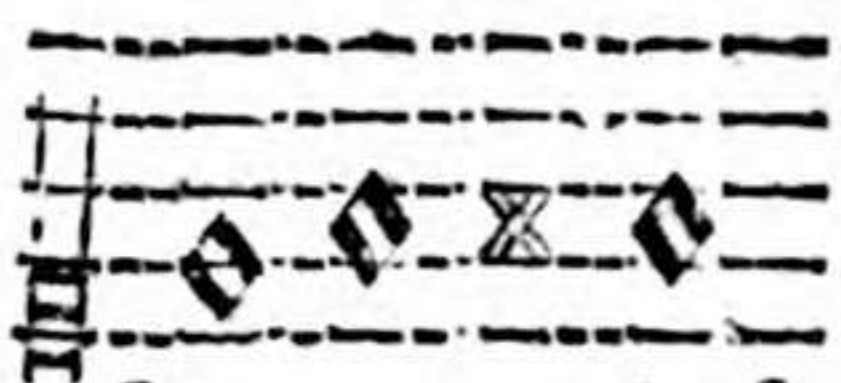
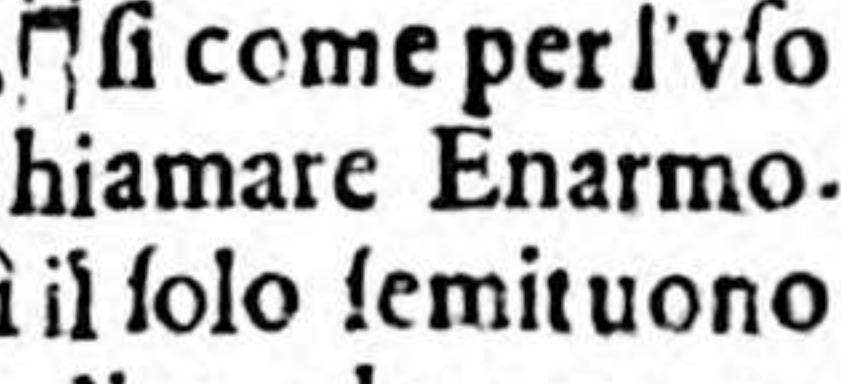
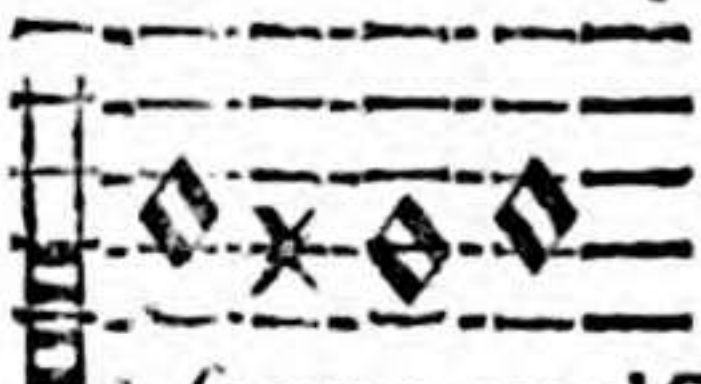
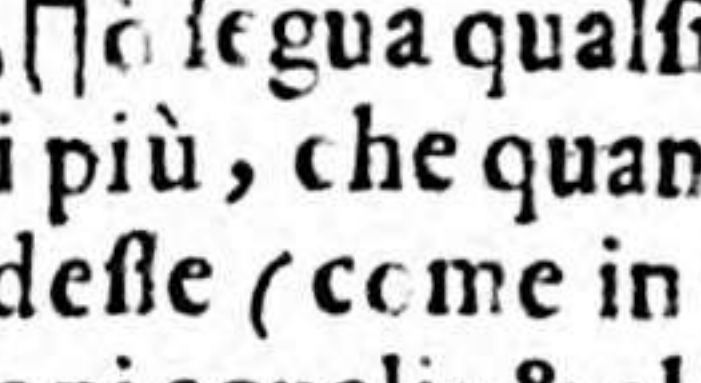
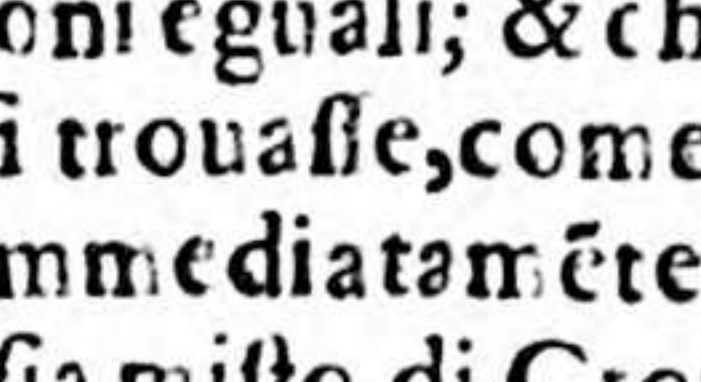
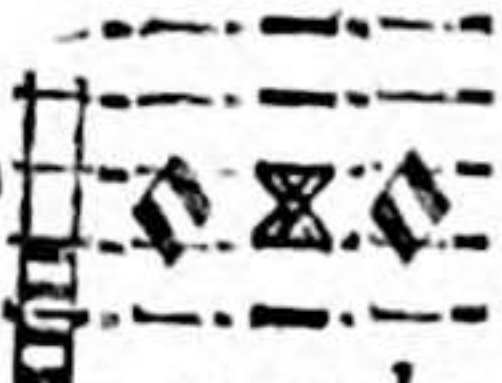
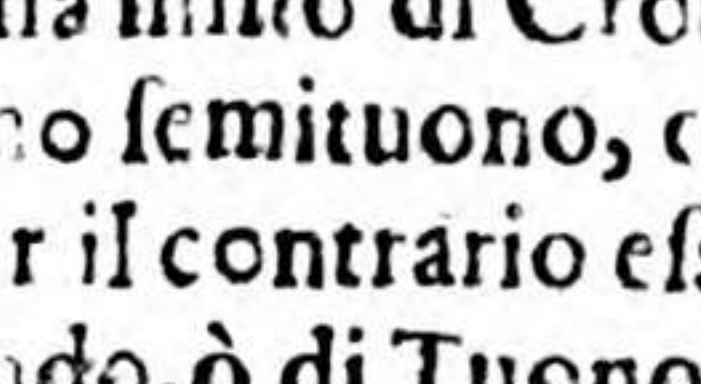
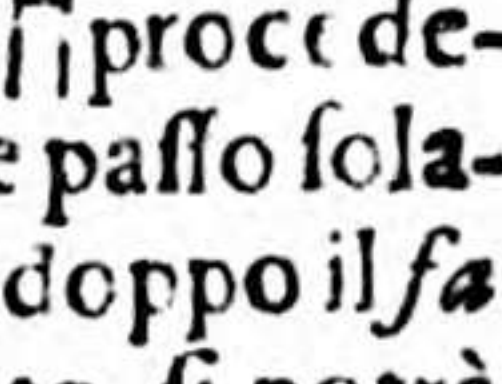
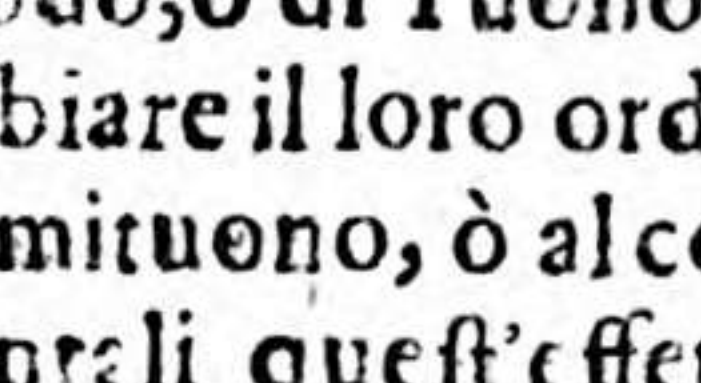
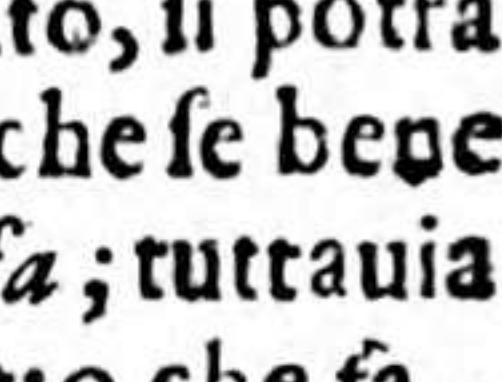
credono che gl'antichi non hauessero la vera arte del Cõtrapunto: perche non se ne troua alcun libro, nè l'vso delle consonanze imperfette: nè tanti instrumenti, &c. Mà quanto costoro s'ingannino, altroue l'hò dimostrato: come nel Discorso sopra le Consonanze; & nel Trattato Latino *De prestantia Musicę veteris*.

Fac. 12. L'Intauolatura dè quali, &c. è tanto difettosa) Mi dichiaro meglio, perche alcuno non creda ch'io parli à credenza: le note del suono (σημεῖα τῆς κρούσεως) sono quelle che ci hà conseruato Alipio insieme con le vocali (σημεῖα τῆς λέξεως) come si può vedere nel suo libretto: doue in due ordini tutte sono disposte per ciascun Genere, e Tuono; per essempio, lo Zeta imperfetto 7 seruiua per esprimere la corda, o chiaue A *la, mi, re*, o Proslambanomenos del Tuono Lidio; mà per la voce: & il Tau obliquo ⊢ per esprimere l'istessa corda; mà per la parte dell'Instrumento, o del Basso continuo. Le note poi de' tempi o del Ritmo ci sono restate (almeno alcune) in vn raccolto, o fragmento antico di varie cose Musicali, che si troua in molte Librerie: & sono queste, ⊢ segno di due tempi; L segno di tre tempi; ⊔ segno di quattro tempi; ⊔ segno di cinque tempi: che sono equiualenti à questi nostri Quanto alle battute, si contrasegnauano in questa maniera, che à quella nota che veniua in leuare di battuta, vi s'aggiugneua il punto (come si caua dall'istesso Autore) non s'aggiugnendo niente à quella che veniua nel posare. Et così sufficientemente restauano scompartite: perche se tutta la battuta per essempio era di sei tempi, & si procedeua col Ritmo binario (cioè con la battuta eguale)

le) tre se ne mandaua nel leuare; e tre nel posare: mà se s'adopraua il Ritmo ternario, ò Iambico (hoggi lo dicono con termine mal proprio *proportione*) quattro se ne mandaua nel posare, & due nel leuare.

Douendo hauere tali melodie i segni Enarmonici) Lo cauo prima dall'età di quel Musico che fiorì quando comunemente si praticaua tale Genere; & poi da questa Sillaba σπον, che in lettere molto picciole si troua notata sopra la parola μολπῶν: la quale senza dubbio douette significare l'interuallo dello *spondiasmo* da me altroue dichiarato: il quale non s'vsaua se non nelle cantilene Enarmoniche, come c'insegna Aristide Quintiliano; & non douette hauere proprio segno: si come ne anco gl'altri interualli l'haueuano: perche i segni appresso gl'antichi Greci dinotauano le corde, o le voci; & non gl'interualli. Mà perche fusse necessario il contrasegnare questo; & non bastasse, per essempio, notarlo co' segni delle due corde che lo rinchiudono, verbi gratia, così I, H; alla nostra vsanza altroue probabilmente ne hò discorso.

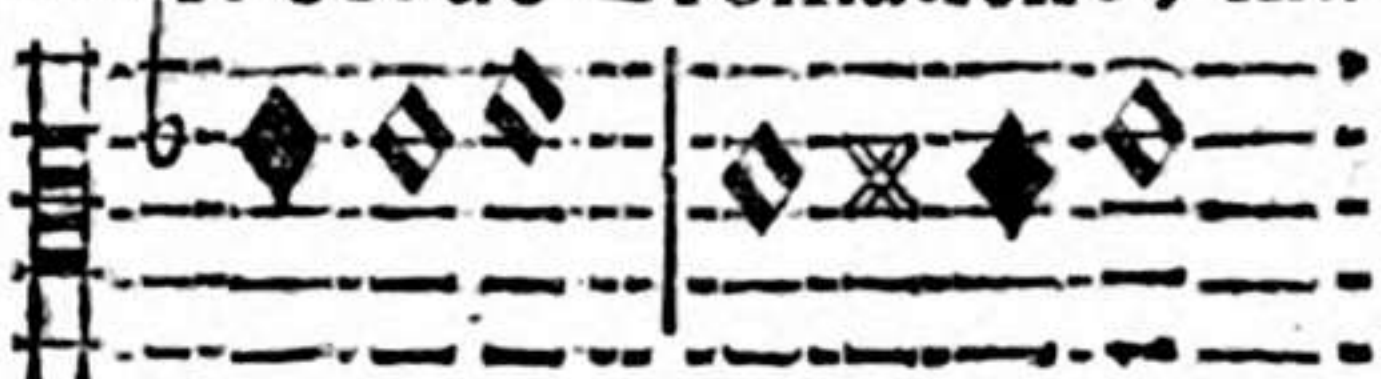
Debbiamo dunque credere che questo poco di reliquie dell'antiche melodie, se fusse peruenuto à i tempi nostri incorrotto, e copiato fedelmente, si trouerebbe perfettissimo; & non, come hoggi riesce, impraticabile: già che solo, ch io sappia, è arriuato, benche così mal concio, fino a' tempi nostri; per diligenza di chi l'aggiunse, quando simili altre pretiose reliquie doueano ritrouarsi, al testo d'Aristide.

Fac. 14. che si sono creduti ch'il Ritmo entri nella constitutione de' Modi) Il Zarlino si persuase

anco, ch'il Ritmo, il metro, e le parole entrassero già nell'essenza, e cõstitutione de' Generi; cauando ciò da vn luogo di Plutarco non bene inteso. Vedasi quello che se ne dice nel sopradetto Trattato sopra il Genere Enarmonico.

Per sua corda cadentiale a, la, mi, re,) Quì mi può esser mosso vn dubbio assai curioso; al quale, per rimouere ogni scrupolo dalla mente di chi legge, voglio anticipatamente rispondere. Mi dimanderà forse qualchuno perche hauendo il Dorio per sua corda cadentiale, e cardinale a *la mi re* non meno che e, *la*, *mi*, non sia stata stabilita la sua specie più tosto fra l'A, & l'a, che trà l'E, & l'e (già che si è detto ch'i Tuoni antichi non si restringono dentro vna sola ottaua; mà due) massime perche la quinta torni di sotto, & non la quarta. Dico dunque che ciò è auuenuto prima per la dispositione dell'antica Lira; la quale, mentre hebbe otto corde, s'accordaua per la specie d'E, *la*, *mi*; & quando glie ne fù aggiunta vna nel graue, per consequenza procedeua per questa nona D, e. Il che riuscì benissimo; perche contenendo senza dubbio il detto Sistema le otto, ò noue voci d'vn Tenore; le altre che s'aggiunsero nel graue per compimento del Sistema intero Disdiapason, toccarono in sorte al Basso, di cui l'infima voce era A *la*, *mi*, *re*; e cadentiando in essa conuenientemente restaua il Tenore in E, *la*, *mi*; E se pure il Basso terminaua in E *la*, *mi* niuna cosa proibiua al Tenore di restare in ♮ *mi*, per far quinta sopra esso. Secondo, non si poteua assegnare all'Ipodorio la specie E, e: perche essendo distante vna quarta sopra la specie A a, quanto il Dorio è sopra l'Ipodorio, si sarebbe continuato vn medesimo Sistema, & non formati due, come era necessario. Terzo non si poteua asseguare al Dorio la specie A, a, perche all'Ipodorio sarebbe tocco in sorte per saluare la distan-

distanza de' semituoni frà loro, la specie B *fa*, b *fa* del Sistema Congiunto; che non è così ordinario, come il Disgiunto. Quarto è più ragioneuole che la specie de' Tuoni si prenda dal Sistema del Tenore, e del Soprano, che da quello del Basso, e del Contralto. Hor la specie E e, nel Dorio s'accomoda al Tenore; dunque &c. Mà se per assegnare all'Ipodorio la specie E e si fussero le altre sei consecutiuamente scompartite a i rimanenti; D, d, all'Ipofrigio, C, c, all'Ipolidio &c. molti inconuenienti ne seguiuano; perche toccando al Dorio la specie B, ♮, veniua ad hauere amendue le cadenze in *mi*, cioè in ♮ & e; & non vna in *mi*, l'altra in *re*: il Frigio l'hauerebbe hauute amendue in Re: al Missolidio parimente toccaua la specie F f molto diuersa, & contraria alla sua propria.

Facc. 16. Non sono mescolanza di Generi, mà di Tuoni) Il Zarlino conobbe anche egli, per vera la prima parte di questa propositione peroche nella proposta xi. del Ragionamento quarto, proua dottamente che le compositioni di costoro segnate con tanti diesi, & b molli non sono altrimenti Cromatiche, come comunemente si credeua; mà quanto alla seconda non l'afferma, perche non hebbe notitia della forma, & essenza de' Tuoni veri, & antichi: mà per meglio dichiarare questa propositione; auuertasi, ch'essendo l'effetto del Cromatico (come anco dell'Enarmonico) d'inspessare il Sistema Diatonico, & naturale (il che segue douunque il tuono *fa*, *sol* si diuide in due semituoni; come nell'Enarmonico douunque il semituono *mi*, *fa* si diuide in due diesi) allora s'intenderà che vna melodia habbia qualche mistura di Cromatico; quando detti semituoni vi si tro-

ueranno in atto continuati; come quì; Anzi, perche il semituono minore è interuallo particolare di questo Genere; come la Diesi dell'Enarmonico, si come per l'vso d'vna sola Diesi, vna melodia si può chiamare Enarmonizata, come quì così il solo semituono minore vsato, si può dire, che cromatizi vna melodia; come quì ancorche preceda, ò segua qualsiuoglia altro interuallo. Dico di più, che quando bene il Cromatico procedesse (come in effetto può procedere) per due semituoni eguali; & che in qualche passo solamẽte il secõdo vi si trouasse, come sopra; cioè doppo il *fa* naturale seguisse immediatamẽte il *fa* solleuato, si potrà dire che tal canto sia misto di Cromatico: perche se bene non precede il primo semituono, che dice *mifa*; tuttauia vi è in potenza. Per il contrario essendo l'effetto che fa la Mutatione di Modo, ò di Tuono, non d'inspessare gl'interualli; mà discambiare il loro ordine; cioè in luogo d'vn tuono, porre vn semituono, ò al contrario; doue dall'vso delle corde accidentali quest'effetto ne seguirà, non si doueià tal melodia chiamar per questo mista di cromatico; mà Metabolica, ò mescolata con corde di Modi, ò Tuoni accidentali: per essempio ne' passi, che seguono

perche da quei segni accidentali non s'inspessa altrimenti il Sistema, ò s'inducono nuoui interualli; mà l'ordine loro solamente si traspone; ponendouisi il tuono per il semituono

mituono; & questo per quello; & alterandosi in somma le specie, ò sia di terza, di quarta, di quinta, ò d'ottaua (dalche si variano i Modi) quindi è che non si possono, ne debbono tali Melodie chiamare cromatiche, ò cromatizate; mà Metaboliche, ò alterate di Modo, ò Tuono; ò in altra maniera simile; Et questo hà luogo ancora, quando si procede per salti: perche tanto vi s'intendono virtualmente le voci mezzane tralasciate. Quest'istesso si può mostrare anco per vn'altra via cioè per quella delle sillabe delle deduttioni: perche essendo offizio del segno d'alzamento ✕ di mutare il *fa* nel *mi*, & del segno d'abbassamento b (che da qui innanzi per essere intesi chiameremo conforme all'vso volgare diesi, & b molle) il *Mi* nel *fa*; se si leggesse hoggi la musica come si douerebbe, il primo passo di sopra si douerebbe proferire *Re, Mi, fa*, & il secondo *vt, re, mi*, il terzo *Mi, fa, sol*, il quarto similmente *mi, fa, sol*, & il quinto *fa, mi, fa*, come si trouerranno proferite naturalmente dette sillabe nelle cõnessioni di più Tuoni veri (vedasi il compendio fac. 34) se vi si porrà mente. Doue dunque per l'vso de' segni accidentali s'altererà poco, ò assai l'ordine delle Deduttioni, & delle Sillabe, iui s'intenderà farsi qualche Mutatione di Modo, ò di Tuono. Mà doue (secondo l'hodierna Pratica) non si permuterà quest'ordine; mà l'istessa Sillaba (il *mi* nell'Enarmonico, & il *fa* nel Cromatico) si proferirà consecutiuamente più graue, & più acuta, iui s'intenderà farsi mutatione di Genere. Onde si conosce, che altro e l'vsare vna corda cromatica, altro l'vsarla cromaticamente: perche sempre che s'adopri il C. ò l' F. solleuato s'vsa vna corda cromatica; mà perche tali corde sono anco Diatoniche in qualche Tuono più acuto, possono anco adoperarsi non cromaticamente, mà metabo-

licamente,

licamente, per cosi dire; come d'ordinario si fà: Mà se il Sistema s'inspesserà non ne' luoghi ordinarij del Cromatico; cioè (per parlare in termini più intelligibili) trà il *fà* e'l *sol*; mà altroue; come tra il *sol*, & il *là*; ouero sotto il *Mi*; tal compositione si potrà chiamare Cromatica; benche non s'alteri con le corde Cromatiche; mà con le accidentali d'altri Tuoni: verbi gratia in questi due passi, supponendo, ch'il loro Tuono fondamentale sia il Frigio; la prima nota segnata col nero, cioè l'E *la*, *mi*, col b molle, sarà corda del tuono Dorio, e la seconda, cioè il D, *la*, *sol*, *re*, alzato col ✕, sarà corda del Lidio: e tuttauia ne nascono interualli, e misture Cromatiche; benche d'altra sorte che il comune, perche vi precede il semituono minore, e poi segue il maggiore salendo; cõtro la forma consueta; si come il passo che segue, si potrà dire assolutamente, che sia Cromatico: mà considerandolo esattamente, si trouerà misto di Genere, e di Tuono: perche la prima, seconda, e sesta nota, sono voci, o corde comuni al Cromatico, e Diatonico: La quinta è Diatonica; mà d'vn tuono più acuto del fondamentale; e la terza è similmente Diatonica del medesimo Tuono accidentale; & insieme Cromatica propria del Tuono fondamentale. con che credo d'hauere breuemente dichiarato in che consista la mistura di Genere, e quella di Tuono; e che questa seconda è senza comparatione più frequente nell'hodierne compositioni di Musica, che la prima: la quale è anco più difficile ad intonare, non che più insolita. Del resto da questa massima che i segni accidentali induchino d'ordinario mescolanza di Tuoni, e

non

non di Genere, possiamo cauarne vn Corollario vtile per la Pratica, che la Regola che danno i Moderni di non fare consonanze perfette ne gl'affronti di tali corde accidentali, e poco ragioneuole; già che elle sono cosi ben Diatoniche come l'altre segnate naturalmente; e non meno giuste, e determinate di sito, e di nome, di proprietà: come si può conoscere nelle Armonie doue sono naturali.

Dunque hoggi non si trouano compositioni Cromatiche vere.) Alcuno mi dirà forse qual sorte di modulatione è dunque *Calami sonum ferentes* di Cipriano? Dirò ch'è Cromatica assolutamente parlando; mà non bene osseruata; ò per dir meglio d'vna sorte di Cromatico libero, e mescolato. Prima, perche v'è poca, ò nessuna aria: essendo che procede quasi sempre gradatamente per le voci propinque di tal Genere all'insù, ò all'ingiù: il che non può far sentire aria particolare di questo Genere; che i Greci direbbono ἦθος: benche per altro la cõpositione sia soauissima. Mancanui anco passaggi con tempi veloci, e diminutioni proprie di questo Genere; che senza lungo studio malamente nelle voci si potrebbono praticare. In oltre vi si trouano molte voci (benche ciò si faccia per necessità di fare il concento pieno) le quali non sono propriamente Cromatiche, mà imprestate da altri Tuoni fuor del fondamentale della compositione; verbi gratia il D, *la*, *sol*, *re*, & il G. *sol*, *re*, *vt*, col Diesi ♯; come nel passo poco fà riferito. Per il contrario, quel Madrigale Cromatico, *Il cantar nuouo*, &c. del Buttrigari à quattro è troppo osseruato; o più tosto ristretto più del douere; perche nõ v'adopra per tutto le corde, delle quali questo Genere

e capace:

e capace: cioè il D. *là, ſol, re*; che come Nete Synemmenon Cromatica (cioè, come *la*, e non come *ſol,*) vi può entrare: e parimente la Trite Synemmenon (b. *fa*) e per conſeguenza non vſa mai i tre ſemituoni continuati ſalendo dal ♮, al D. anzi quattro cominciando dal b, *fa*, e cinque da *a la, mi, re*, eſsendoſi aſtenuto della progreſſione per b, molle non ſolo meſcolata con quella di ♮ quadro; come quando s'adoprano li ſuddetti quattro, o cinque ſemituoni; mà anco da per ſe: con che harebbe potuto rendere il Madrigale aſsai più vago: benche coſi anco non faccia mal'effetto.

Fac. 18. *Maſsime con le quarte diſſonanti, & vſate per diſſonanze all'vſo d'hoggi)* Eſsendo la Quarta conſonanza coſi debole, & imperfetta, quella de gl'inſtrumenti participati (ch'è accreſciuta della metà, o d'vn terzo d'vn comma in circa) non è inconueniente di chiamarla diſsonanza, pur che ſi ſappia, che quella ch'è giuſta, e nella ſua vera proportione ſi può e deue annouerare in ogni modo tra le vere, e proprie conſonanze: come chiaramẽte hò prouato nel Diſcorſo 2. contra l'opinione comune de' Pratici. Ch'ella s'adopri poi per diſsonanza, ſi verifica ne' concenti à due, mà non ne gl'altri più numeroſi.

Fac. 22. *Benche alcuni vecchi, e mezzo conſumati)* Fù troppo dunque debole argomento quello, che cauò il Zarlino da queſti cotali organi antichi moderni (che quanto à quelli de' tempi più floridi, già molti ſecoli ſono, reſtàrono preda del fuoco; & de' tarli) che gl'antichi non vi ſonaſsero ſopra diuerſe arie all'vſo noſtro. Mà aggiunghiamo coſi di paſso qualch'altra coſa

degna da ſaperſi; per amor di ſi nobile inſtrumẽto. Ch'è ſia d'origine molto antica ſi può conoſcere non ſolo da quello che ſe n'è detto nel Compendio, e dalla Deſcrittione che ne fà Giuliano Apoſtata nell'Epigrammatario Greco; & dall'organo Hydraulico deſcritto da Vitruuio (mà in modo che poco ſe n'intende, per mancamento delle figure in detto libro, & per la poca intelligenza, che hoggi s'hà di molti vocaboli; & forſe anco per la gran diuerſità de' noſtri da quelli) mà anco da vn'altro Scrittore autentico: il cui luogo, per eſſere ſtato male inteſo dall'Interprete; & da gl'altri, per ſodisfattione de' Filologi, qui voglio addurre: maſſime perche da eſſo venghiamo in notitia che la prima ſua origine (come d'altre coſe pregiatiſſime) alla mia Nation Toſcana è douuta. Giulio Polluce dunque celeberrimo Grammatico; doue parla de gl'Inſtrumenti, cioè nel lib. 4 cap. 9. fa mentione frà gl'altri dell'αὐλὸς τυῤῥηνὸς ciò vale Flauto, ò Siringa Toſcana. La quale per la diſcrittione che ne fà, apertamente ſi vede, eſſere l'Organo: marauigliandomi come ciò non ſia ſtato auuertito. Hauendo dunque parlato auanti della fiſtula, ò ſiringa comune, fatta come vn'ala, con canne diſeguali, ſoggiunge τῦτο δ᾽ ἐστὶ τὸ ἔμπαλιν ἔχων ὁ τυῤῥηνὸς αὐλὸς ἀντεστραμμένῃ, σύριγγι προσεοικὼς χαλκοῦς μὲν ἐστὶν ὁ κάλαμος, κάτωθεν δὲ ὑποπνεόμενος· φύσαις μὲν ὁ ἐλάττων, ὕδατι δὲ ὁ μείζων ἀναθλιβόμενῳ, καὶ αὔραν πνεύματι ἀφιέντι. πολύφωνός τις οὗτος αὐλὸς ἐστὶ, καὶ ὁ χαλκὸς ἔχει τὸ φθέγμα ἱταμώτερον cioe: *Mà al roueſcio di queſta* (Siringa comune) *è fatto il Flauto, ò organo Toſcano: raſſomigliante a vna Siringa riuolta in giù: le canne del quale ſono di rame* (ò ottone) *& da baſſo riceuono il vento co' mantici; come nell'* (organo) *minore: ma con l'acqua ſoſpinta con forza, generante il vento, come nel maggiore. Queſt'inſtrumento è numeroſo di voci; & per cagio-*

ne del Rame di gagliardo suono. Dalche si può raccogliere che nel tempo di Polluce (visse questi sotto Commodo 180. anni doppo la natiuità di Christo) anzi di quegl'autori, onde cauò queste cose, non s'vsaua se non l'organo picciolo; quale è il nostro portatiuo; & quello che si vede nel mentouato basso rilieuo: benche l'Hydraulico, ò quello da acqua si facesse maggiore; & amendue di rame, bronzo, ò ottone: che a tutte queste cose corrisponde la voce equiuoca χαλκὸς.

Fac. 27. quando tasteggiandosi le corde percotessero negl'angoli) Di questo haueuamo qualche sospetto; mà questo inconueniente (come hà mostrato l'esperienza poi) non succede, ancorche il manico sia molto stretto, & le corde trà loro vicine.

Si potrà dunque fare di vn sol pezzo, ò di due) Del primo modo ci siamo seruiti come più facile, e spedito, etiamdio nel Violone Panarmonico, benche di manico assai lungo.

Recignere, attorno attorno con qualche tasto) Questo pratichiamo noi in tutte le sorti di viole in quel tasto che termina E, *la*, *mi*, & ♮, *mi*.

Fac. 29. Mi pare anco molto a proposito di due Sistemi segnare l'vno co'l nero) Si può anco in vece della differenza de' colori, adoprare due, ò più sorti di lettere, come le formatelle, & le corsiue; mà assegnando alle corde d'amendue i Sistemi le medesime due chiaui E, *la*, *mi*, & A, *la*, *mi*, *re* (come doppo stampato il libro s'è fatto) è tanto facile il ritenere à men-

te

te i nomi, e siti di ciascuna voce, che questa diligenza riesce poco necessaria.

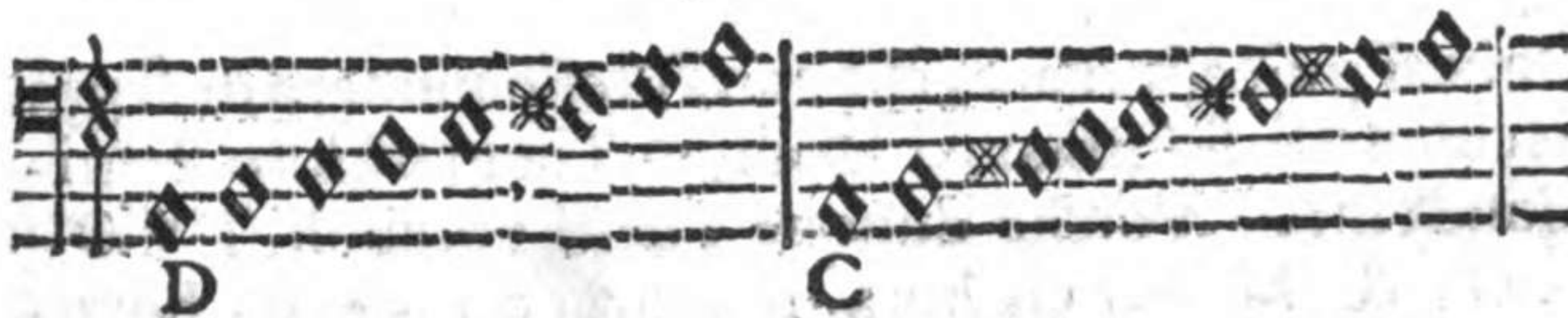
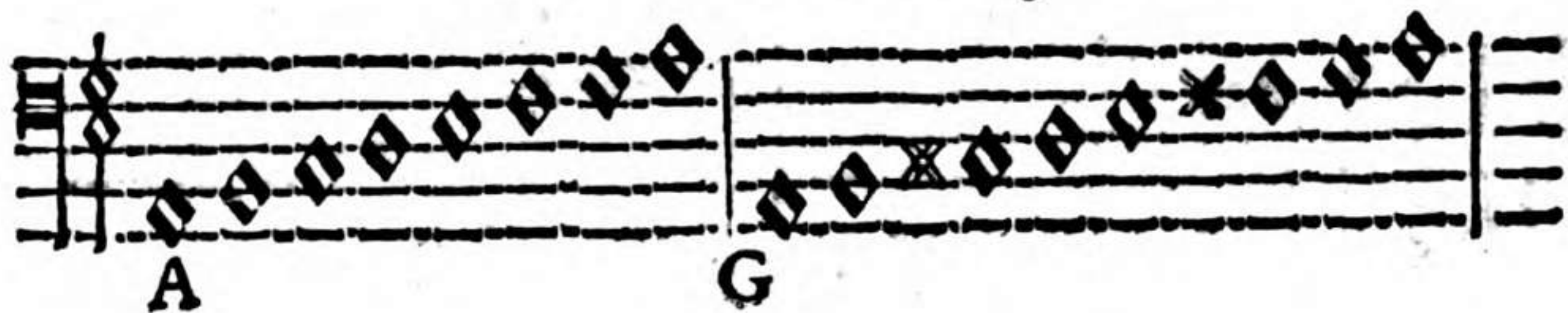
Facc. 32. dichiareremo con alcune poche figure) Per maggiore satisfattione de gli studiosi voglio mostrare come il Tuono; & Modo Ipodorio (ch'è il principio, e fondamento di tutti) si possa mutare prima negli altri sei Modi; & poi ne' sei Tuoni separati dal Modo; che sono l'Ipofrigio, l'Ipolidio, il Dorio, il Frigio; e'l Missolidio ordinatamente posti, & dimostrati (nelle prime figure) con le lettere cardinali di ciascuno.

Sette Modi diuersi.

A G

F E

D C

B

Sette Tuoni diuersi.

1 2

3 4

5 6

7

Doue si può osseruare, che con l'istesso numero di segni accidentali si formano i Modi, & Tuoni trà loro corrispondenti. Poiche dunque questi vocaboli TVONO, & MODO, hora significano l'istesso, hora si prendono in diuersi significati, & più o meno larghi, o ristretti, sarebbe molto conueniente per sfuggire gli

gli equiuoci di seruirsi della voce Harmonia, come gl' Antichi faceuano, per quella diuersità di Sistema, che abbraccia l'vno, & l'altro, cioè il Tuono, e'l Modo presi nel proprio significato; come si vede nella facciata 34. del Compendio. Con tutto ciò per sodisfattione de' più curiosi, & sottili, voglio auuertire due cose; l'vna è che questa voce Armonia si può intendere tal volta separata da gl'altri due; come quando si piglia semplicemente per tutto il Sistema, ò dispositione di voci accomodate secondo l'vno de' trè Generi; senza far riflessione in qual specie cominci, ò finisca; & quanto s'estenda, verbi gratia nella figura che segue.

Harmonia, Tuono, & Modo Dorio.

Harmonia Ipodoria, Tuono Frigio, Modo Dorio.

Harmonia Ipodoria Tuono Eolio, Modo Ipolidio.

La prima casella dimostra vn'instrumento che habbia le sue corde naturali, e principali (ò come dicono Diatoniche) accordate al Tuono più commodo, cioe Dorio; e terminato fra le corde cadentiali di quel Modo; ò sia d'vna

d'vna ottaua, di due, ò di tre &c. La ſeconda dimoſtra vn'altro Inſtrumento, ò ſia diſpoſitione di voci, che non continua il primo Siſtema, & ordine di Tuoni, e ſemituoni; mà per eſſempio in vece di due taſti bianchi ne tocca due neri, & dieſati; & per conſequenza forma diuerſa Harmonia dalla precedente Doria. Il ſuo Tuono, poi è Frigio, perche ſi canta queſta ſeconda ottaua vna ſeconda maggiore più acuta della prima: Mà il Modo è ſimilmente Dorio, perche procede per la medeſima ſpecie. La terza caſella procede per l'iſteſsa Harmonia, cioe l'Ipodoria, perche tal'e la diuerſità (cioe di due dieſi) di queſta Armonia fondata ſopra il Siſtema Dorio; quãto al Tuono lo dimoſtra Eolio; perche è vna 3. minore ſopra il Dorio; e'l Modo Ipolidio; perche cõtiene la ſpecie d'F, *fa vt*. Anzi ſi potrebbe anco in qualche ſenſo far differẽza dal Siſtema all'Armonia: verbi gratia ſe nell'iſteſsa ſerie di voci prendendo queſt'ottaua dall'E all'e, & queſta ſettima dall'iſteſsa E al D, noi diceſsimo che fuſse l'iſteſſa Armonia; mà diuerſo Siſtema; in quanto è diuerſo vn Heptachordo, da vn'Octachordo: benche veramente queſta par troppa ſottigliezza; entrandoci la diſtintione Logica di ſpecie, & d'indiuiduo. Mà nell'vnione di più Regiſtri dell'organo, queſta diuerſità meglio s'oſserua: poiche quei Regiſtri ſono certamente diuerſi Siſtemi; mà l'Armonia è l'iſteſsa: ſe però alcuno non voleſse dire, che fuſse ſempre l'iſteſso Siſtema replicato. La ſeconda coſa ch'io auuertiſco è ch'il vocabolo Modo, parimente ſi può pigliare in diuerſi ſentimenti: imperoche oltre quello della ſpecie (d'ottaua) può ſignificare anco la diuerſità del cadentiare, e modulare; la quale non ſempre s'accorda con la ſpecie del ſuppoſto Tema. Per eſsempio vna Melodia può contenerſi frà i termini del Modo Dorio E e: & fare le ſue poſate, & cadenze nel *fa*: il quale

ſtile

ſtile ſi potrà dire che ſia vn Modo Lidio; & ſe farà le cadenze in *re*, & nell'*vt*, il Modo ſarà Frigio; come ſi moſtra nella figura ſeguente.

Specie, e Modo Dorio Specie Doria Modo Lidio

Specie Doria Modo Fri io.

g

A talche ſi vede che non ſolo la voce Tuono è equiuoca, & come dicono i Greci πολύσημος; mà anco Armonia, e Modo da i Greci detto νόμος: oltre che queſt'iſteſſi vocaboli corriſpondono a quello che volgarmente diciamo maniera, ò ſtile come; la maniera, ò ſtile antico, ò moderno: lo ſtile del Paleſtrina, del Pecci &c. & appreſſo gl'antichi *Modus Philoxeni, Timotei &c.*

Fac. 33. Terzo Modo ſecondo altri quinto) è manifeſto che queſta ſpecie E e, conſtituiſce il terzo modo de' moderni conforme al Glarcano, & la comune de' muſici, che mettono il primo in D. *la, ſol, re*, mà il terzo conforme al Zarlino, & ſuoi ſeguaci, che cominciano da C. *ſol, fa, vt*.

Facc. 34. Frigio nelle ſue corde naturali) Qui

Quì si può osseruare come il *mi*, ò *la*, del Dorio, diuenta *vt*, ò *sol*, nel Frigio. & l'istesso segue non solo ne' loro plagali, ò corrispondenti, cioè nell'Ipodorio, & nell'Ipofrigio &c. mà anco nel Frigio, & Lidio paragonati insieme: & parimente ne' loro plagali: anzi nell'Iastio, & Eolio; & ne' loro dependenti: & in somma in tutti quelli che sono distanti ottaua per ottaua vn tuono; & voce per voce vn ditono. Per il contrario trà quelli, che sono distanti per semituono (ottaua per ottaua) il *fa*, del più graue si cambia in vn *mi*, del più acuto; come succede paragonandosi l'Iastio col Dorio; l'Eolio co'l Frigio, &c. Il che s'intende però solo di quelli che non sono del tutto disparati trà loro; come verbi gratia l'Ipolidio, e'l Dorio; il Lidio, & l'Iperdorio, ò Missolidio &c. che non hanno pur vna corda comune; perche non v'essendo vnisoni, non può alcuna corda mutar solamente nome, ò proprietà; anzi tutte si mutano in altre diuerse.

Facc. 36. che s'è aggiunto nel Cromatico vn' altro ♮ segnato co'l punto) Questa è la più necessaria corda di quante si possono aggiungnere nell'accordo perfetto, massime per le Viole; & tuttauia fin'ora non è stata conosciuta, benche non ci sia mancato chi habbia aggiunto il D. ò altre co'l punto. Il Fogliano stimò necessario l'vso del b *fa*, puntato, cioè più acuto d'vn comma del b comune; acciò facesse quinta sopra questa voce b E. Mà il rispetto di perfettionare questa consonanza non è tanto importante a vn pezzo, quanto quello che s'adduce in fauore del ♮ puntato cioè ♮ *mi*, abbassato vn comma: come appresso si dice.

Facc. 37. Dorio Cromatico) Questa specie Doria

ria procedeua per il Cromatico puro: come anco seguiua nell'Enarmonico. Or cromatico,& Enarmonico puro s'intende esser quello, nel quale non entrano più d'otto voci per ottaua, come da gl'essempii si vede. Et se bene pare strano ad alcuni, che non hanno penetrato profondamente queste materie, che nel Cromatico s'vsasse quel salto di terza minore,& nell' Enarmonico quel di terza maggiore, si perche questo procedere pare loro strauagante,& poco soaue; si anco perche s'escludono molte consonanze, e'l contrapunto resta più pouero: tuttauia questi Generi non poteuano in altra forma meglio ordinarsi: Poiche procedendo la serie harmonica naturale (cioè Diatonica) per quinte, & quarte alternatiuamente disposte per lo rinchiudere che fanno i due semituoni dell'ottaua da vna banda due tuoni, & dall'altra tre; onde considerarono i Greci che la Diapason è composta di due Diatessaron, & d'vn tuono di più separato,& detto da loro Disgiuntiuo, con ottimo auuedimento fondarono in detta Diatessaron i Generi: che che ne dichino il Salinas, & gl'altri moderni; le ragioni de' quali non rileuano vn iota. Et per consequenza si come la quarta Diatonica è composta di quattro voci, & tre interualli, d'altrettanti, & non più douea comporsi la Cromatica,& l'Enarmonica. Or perche il Cromatico ne' due primi spatij, ò interualli della quarta occupa minor parte di lei (cioè vn tuono diuiso in due semituoni) perciò nel terzo luogo gli resta quell'interuallo maggiore d'vn tuono & mezzo, incomposto. Et per l'istessa ragione cominciando l'Enarmonico la sua ottaua da due diesi, ò quarti di tuono rinchiusi in tre voci, per consequenza la quarta voce douea allontanarsi dalla terza tutto vn ditono intero: & così il suo terzo interuallo è il più grande di tutti: nel Diatonico il più pic-

ciolo: & nel Cromatico mediocre. Ne questo procedere per salti ne'due vltimi Generi s'hà da riputare strauagante: poiche in essi si reputano questi interualli come gradi, & nõ come salti, & perciò si dicono incomposti. Quanto alla soauità, se consideriamo il procedere naturale del Diatonico, & l'artificiale di questi due, è vero che quello è più dilettеuole, & fa le modulationi più ariose che non fanno questi; mà se paragoniamo gl'interualli stessi, tanto sono più grati il Cromatico, & l'Enarmonico del Diatonico; quanto la terza minore, & la maggiore, per essere interualli consonanti, sono più soaui del tuono; che è dissonante. Oltre che se bene il semiditono nel Cromatico, e'l ditono nell'Enarmonico non sono diuisibili, ò inspessabili con altre voci, ò interualli, stando in vn solo Tuono; tuttauia l'vso di Tuoni, ò Armonie diuerse gli aggiugne anco questo di più. Et perciò dissi che la notitia de' Tuoni antichi era necessaria anco per l'intelligenza de' Generi. Di più per cagione de gl'Instrumenti più principali de gl'antichi, ne' quali erano fondati i Generi, si può mostrare che in tutti tre non poteua, & non doueua la quarta hauer più di quattro voci. Prima perche la Lyra, & la Cithara non haueuano se non vn ordine di corde, come l'Arpa semplice; almeno ne' più antichi tempi; se voleuano mutare l'accordo di Diatonico nel Cromatico, senza alterare le estreme de' Tetracordi (cioè quarte distese, & naturali *mi*, *fa*, *sol*, *la*) nelle quali cade il *mi*; bisognaua che abbassassero le due di mezzo; cioè il *fa*, e'l *sol*: le quali perciò si chiamauano corde mobili; & l'estreme stabili: come si può vedere nel Zarlino. Mà se per rimediare à questo, lasciando le quarte Diatoniche, come stanno, v'hauessero aggiunto due altre corde, cioè vna tra il *mi*, e'l *fa*, per l'Enarmonico;

& vn

& vn altra tra il *fa*, e'l *sol*, per il Cromatico; oltre che v'entraua gran manifattura, & si contraueniua alla semplicità che allora si pregiaua, introducendosi vna sorte di melodia molto effeminata, & poco lodata in quei tempi, si veniuano à mescolare diuerse harmonie, con gran confusione, & difficoltà di sonare: la quale non interuiene nell'Arpa doppia, & ne' Cembali; perche hanno due serie distinte di voci. Quanto à gl'instrumenti di fiato, perche non si può fare capitale di più d'otto, ò di noue dita (bisognando adoprarne almeno vno per reggerli) non si poteua moltiplicare in tante voci. Circa la pouertà poi del Contrapunto vedasi quello che se ne dice nel Trattato sopra il Genere Enarmonico; & ricordinsi gli studiosi di questa facoltà, che quell'istesso che vorrebbono fare i moderni co' Generi assoluti, & da per se, lo faceuano gl'antichi (& con molto migliore ordine) con la mescolanza de' Tuoni; come di sopra s'è veduto.

Fac. 40. che la connessione che di essi si fà) Questa connessione di più Tuoni, ò corrispondenza delle corde loro, pare che ὁρμασία si chiami dall'Autore di quella Tauola inserita dal Zarlino ne' suoi supplementi lib. 6. cap. 2. la quale habbiamo trouata di poi più intera in vn volume della Libreria Palatina, hoggi nel Vaticano: mà però oscurissima ad intendere.

Facc. 41. Molto più à proposito mi pare) Hò conosciuto poi per esperienza, che torna meglio nelle Viole Diarmoniche l'applicare il sintono di Didimo al Tuono Dorio, & quello di Tolomeo al Frigio.

Fac. 42. Di maniera che il più commodo concordamento) comunque si connetta insieme il

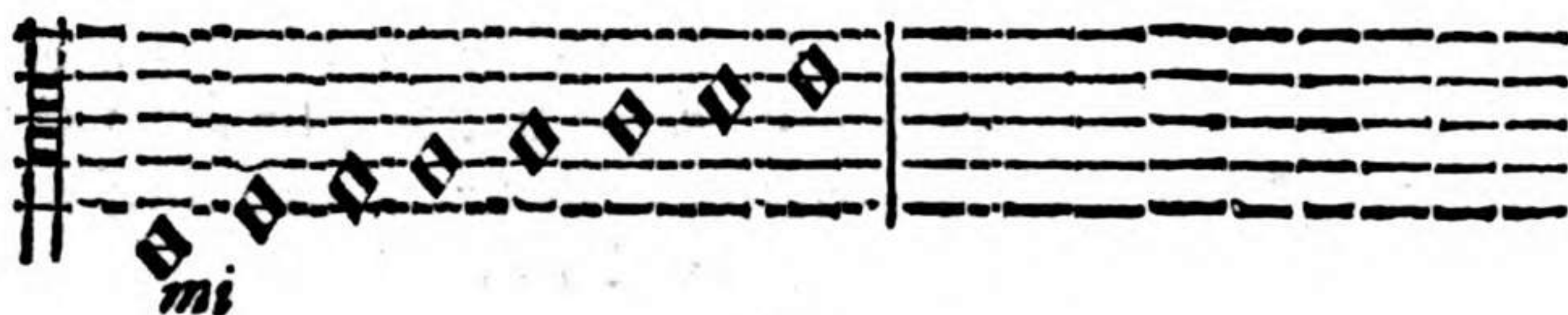
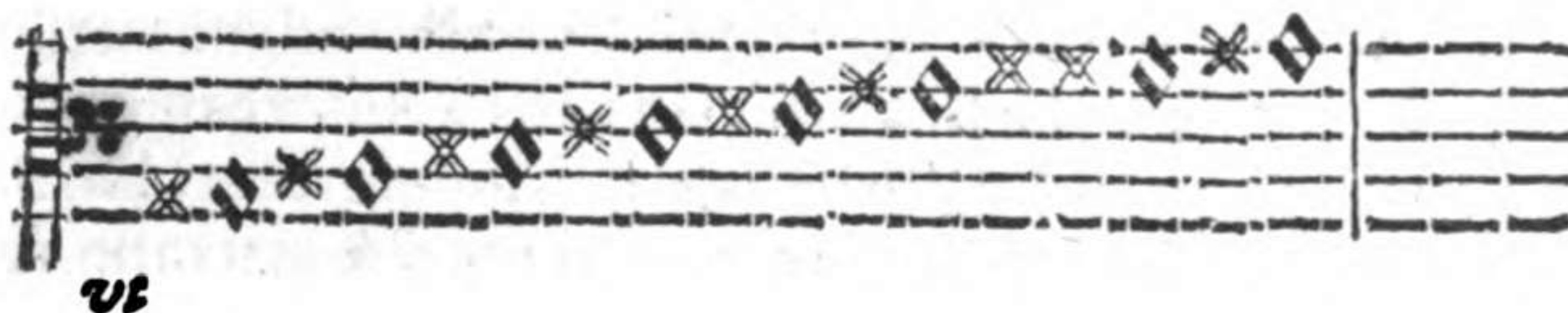
Frigio col Dorio, quella voce che s'intona *re*, nel Dorio diuenta *fa*, nel Frigio.

Facc. 44. Maßime nel Violino) Hauendo io prouato altroue, che in tutti gl'instrumenti di manico, non che di altra sorte, v'è la differenza del semituono maggiore, & del minore; contro l'opinione d'alcuni gran' baccalari, è manifesto, che, s'io vorrò passare dal Dorio al Lidio nel Violino, bisognerà spingere la mano sinistra più sù verso l'acuto; essendo che conuiene alterare stranamente tutte le voci; come quì si vede.

Dorio

mi

Lidio

vt

Doue, oltre li due diesi al sesto interuallo, bisogna figurarsi che radoppiar si debbono anco, quando così occorrà, in tutte quelle corde che n'hauerebbono vno, se naturalmente segnate fossero; cioè nella prima, seconda, quarta, & quinta. Onde niuno; per perito Sonatore che sia, potrà mai fare tutte le voci giuste, tenendo la mano al luogo solito; nè anco mutãdola di Sito, sẽza grãdissimo studio, & essercitio: & pure non c'è mancato vno di questi

sti Saccenti, che non la cede à tutti gl'antichi Pratici, & Teorici, che pretendeua di poter sonare sopra il suo ribecchino, à libro aperto, tutto quello che gl'antichi Tuoni ci possono mai somministrare. Mà lasciamo costui nella sua ignorante presuntione; & chiariscinsi da questa sola nouità di segni (necessarij doue s'inducono interualli nuoui) ancor quelli che pretendono si troui ogni cosa ne' loro Instrumenti spezzati; che dicono Cromatici, & Enarmonici.

Di questa sorte è quella) Il segreto di questa si scuopre nel Discorso sopra il Diatonico equabile.

Fac.45.Per molti secoli addietro smarriti) Il Zarlino con ragione affermò nell'Institut part.4.cap.3. essere l'vso de' Tuoni antichi totalmeute spento che non poteua ritrouare di loro vestigio alcuno. Vedasi dunque s'erano l'istessi che gl'hodierni de' pratici, come credono molti.

Fac. 46. sì perche in pochi luoghi seruono) Quelli che aggiungono vn tastino alle Viole, lo sogliono mettere immediatamente doppo il capotasto: il quale vicigne cosi bene le corde E, A, ♮ (che poche volte, ò non mai hanno il diesi 𝄪) come le altre quattro: & però se detto tastino reca qualche vtilità, porta anco seco qualche ingombro, & superfluità.

Fac.47. Et si formerà dall'istesso tasto che rende la voce D) In tal caso non sono necessarij i tagli frà vna corda, & l'altra nell'accordo vltimamente da noi praticato; come ne' due Discorsi sopra le Viole Diarmoniche più distintamente si può vedere, perche

l'istesso

l'istesso tasto trapassa, ò ricigne tutto il Sistema Mà perche questo G. *sol*, *re*, *vt*, puntato non supplisce alcuna quinta; mà solo la terza suddetta G. b. la quale ben che scarsa d'vn comma, fà nientedimeno buon effetto ne' concenti, come l'esperienza mostra; però; c'è parso meglio aggiugnere il comma solamente alla corda D; ponendo il Tastino solo alla corda più lunga (cioe A. a voto) nella quale cade detta voce D. *la*, *sol*, *re*, tasteggiata, con fare vn taglietto nella tastiera. Mà se alcuno hauerà curiosità delle regole che seruono per sonare, perfettamente qualsiuoglia compositione sù le Viole Diarmoniche nel sintono di Didimo, le trouerà nel nostro Discorso sopra detto Sintono; & le potrà facilmente praticare nelle compositioni spartite; & quelle che non siano, spartendole nella cartella; & osseruando quei luoghi che richiedono il punto sopra il G.

Fac. 55. Due Registri per ciascuno Tuono pare che almeno si richiedino) Se si vorrà fare vno di questi organi da Camera con tre Tuoni, Tastature, ò Armonie nella maniera del Cembalo Triarmonico del Signor Pietro della Valle, che contiene il Dorio, il Frigio, & l'Ipolidio (ch'è forse la miglior dispositione di tutte) loderei, che ciascuna Armonia hauesse quattro registri differenti, cioe dodici in tutto: ò almeno tre per vna, de' quali, oltre l'ordinario, & vn altro che fusse per essempio all'ottaua, il terzo hauesse questa particolare diuersità. Al Frigio si potrebbe assegnare quello della duodecima, al Dorio, quello della quintadecima: & all'Ipolidio quello della decimasettima; la quale differenza è molto bene ordinata, & regolata: prima perche a' Tuoni piu graui toccano i Registri piu acuti; & per il con-

contrario &c. & cosi l'altezza delle voci vien piu egualmente ſcompartita. Secondo perche la'diſtanza de' Regiſtri corriſponde à quella de' Tuoni: eſſendo la differenza trà la decimaquinta, & decimaſettima, minore che trà la duodecima, & la quinta decima; come anco meno è lontano il Tuono Dorio dall'Ipolidio, che dal Frigio. Terzo (che è quello che più importa) perche ſi come il Frigio è mezzano trà il Dorio, & l'Ipolidio, quanto al Modo; & anco quanto alla comunicanza delle corde; così anco ſe gl'aſſegna il Siſtema di quinta; la quale è mezzana trà l'ottaua, & la terza: & così tornano beniſſimo; perche al Dorio, come più graue, & maeſtoſo; s'aſsgna la Diapaſon di ſimile proprietà: al Frigio alquanto più allegro, & viuace s'aggiugne la quinta; parimente piu allegra, & ſpiritoſa dell'ottaua; & all'Ipolidio più allegro d'amendue (almeno in quanto abbraccia il Lidio) s'vniſce il ditono, ò terza maggiore; più ſpiritoſa delle altre due conſonanze. Quarto perche così verrãino à imitare quelle ſorti d'inſtrumenti che hanno maggor'analogia con li tre Tuoni: poiche il Regiſtro di quintadecima aſſai bene rappreſenta il flauto, che conuenientemente può eſsere raſsomigliato dal Dorio; come s'è detto nel Compendio: quello di duodecima; perche naturalmente naſeggia, tira aſsai al piffero; che molto ſi confà col Tuono Frigio: & quello della decimaſettima finalmente eſprime aſsai bene il Cornetto; che al Lidio, & Ipolidio pare molto proportionato. Et quì ſi deue auuertire, che componendoſi da i taſti dieſati del Tuono Frigio, il Tuono, o Armonia Lidia, per ſaluare la circolatione di quarta, che fà con l'Ipolidio, & la corriſpondenza de i Regiſtri, ſi potrebbe aſsegnarli il Regiſtro della decima, che corriſponde alla decimaſettima. Del reſtante è ſuper-

fluo

ſluo ricordo che queſti Regiſtri di quinta,& di terza;perche naſcondino gl'affronti diſsonanti,che ne naſcono, ſi debbono ſmorzare alquanto; cioè mantenerli più deboli di ſuono delle altre canne,che rendono l'vniſono, l'ottaua, la de cimaquinta &c. alle quali è douuto il predominio. Non ſia già ſouerchio il ricordare che le le tre differenze della miſura delle canne; cioè l'ordinaria, la lunga, & la corta,ſi deuono ſcompartire in queſta guiſa,che l'ordinaria s'aſsegni al Dorio, la lunga (perche rende il ſuono piu denſo, & viuace) al Frigio; & la corta (perche lo forma piu molle, & languido) all'Ipolidio, & Lidio. Quanto alla materia,hauerei per bene, che le canne di queſti due ſi faceſsero di piombo; acciò fuſsero più dolci di ſuono; quelle del Dorio di ſtagno;& del Frigio di Rame: il quale in queſti Inſtrumēti s'adopraua comunemente da gl'antichi; come ſi raccoglie da Polluce; & perciò rendeua il ſuono gagliardo (conueneuole al Frigio) come di ſopra s'è veduto. Per gl'altri Tuoni acceſſorij Iaſtio, Eolio &c. non mi curerei d'aſsegnare particolari differenze ne' gl'accoppiamenti di Regiſtri, miſure, & materia delle canne: poiche l'Iaſtio acconciamente potrà imitare il Dorio; & l'Eolio il Frigio; nell'Armonia de' quali ſi comprendono: ſe già non voleſsimo in vece de' Regiſtri di Piffero, & di Cornetto (che propriamento quadrano al Frigio, & al Lidio, con l'Ipolidio) aſsegnarli altri ripieni; cioè Regiſtri d'altre ſorti; & far di legno le canne de' Siſtemi. Iaſtio, & Eolio.

Quanto à gl'organi minori, & portatili, ſe alcuno premerà aſsai che ſiano molto leggieri potrà ſeruirſi per ciaſcuna Harmonia di due ſoli Siſtemi, ò Regiſtri: l'ordinario de' quali ſia di legno; & l'altro di ſtagno: il quale ſi potrà variare in queſto modo, che nell'Ipolidio, per eſ-

ſempio

ſempio, ſia diſtante per quinta ſopra; nel Dorio, per ottaua; & nel Frigio per decima: & per ridurre anche tutte le canne à minor numero, ſi potranno toglier via tutti gli vniſoni, facendo per eſſempio che l'iſteſſa canna ſerua per E *la, mi*, del Dorio, & per C *ſol, fa, vt*, del Frigio. Nel quale modo; benche ſi perda quella varietà di riſonanza che naſce maſſimamente da diuerſe miſure; & poi da altre ſingolarità delle canne; queſt'vniformità però tornerà forſe meglio per quelle melodie che ſono meſcolate con varie Armonie; poiche le mutanze vi riuſciranno più dolci, & praticabili: che quanto alle melodie d'vn ſemplice Tuono miglior'effetto faranno ſempre, quando s'adoprino ſopra Armonie, e taſtature diuerſe nella qualità del ſuono. Comunque ſi ſia, io crederei che queſta diſpoſitione di cãne tornaſſe molto commoda per gl'organi leggieri; & anco per i Graui organi; non già così detti, come pare, perche ſiano graui; mà per eſſere accompagnati da i Graui cembali, ò Claui cembali che ſi debbino dire.

Fac. 59. Il quale non vuol eſſere puro) Nel che ſi ſono ingannati alcuni che hanno fatto fabricare ſpinette con le corde d'oro puro di 24. caratti, che riuſciuano poco ſpiritoſe; & non faceuano buon' effetto, ſe non di notte, quando l'aria è quieta, & tranquilla. Quindi è che come oſseruò l'Artuſio l'oro di Spagna, ò più toſto dell'Indie è migliore per queſt'effetto, che quello di Venetia, ò di Zecchini, per eſsere troppo dolce.

Che ſi diceua Aes Corinthium) Hoggi del metallo Corintio non ſe ne troua: benche alcuni penſino che le porte della Rotonda, & alcune medaglie antiche di metallo giallo, ſiano tali: delle quali vn curioſo

E anti-

antiquario ne hà fatto fabricare vn vaſo veduto da noi ; d'vn bel colore veramente ; mercè della qualità della Cadmia, ò Giallimina ch'entrò nella compoſitione di dette medaglie ; rendendole d'vn ottone aſſai più bello del noſtro comune; mà ſenza alcuna miſtura d'oro, ò d'argento : che ne meno ſi trouerà nel bronzo di dette porte della Rotonda ; per bello, & fino che ſia. Si potrebbe da qualche curioſo far la proua ſe di tale ſorte d'ottone antico riuſciſſero corde da cetera più perfette dell'altre.

Fac. 62. nella preſente figura) Quì ſi pone il Tuono Dorio come ſtabile, & fondamentale (conforme all'vſo d Tolomeo) & gl'altri due ſuoi dipendenti, mobili, cioè ſegnati, & alterati in qualche corda accidentalmente. Dalche naſce (& oſſeruiſi queſto riuolgimento) che l'Ipodorio la cui ſpecie è A a, cada nel B. e'l Miſſolidio la cui ſpecie è B. ♮. cada nell'A. Il che è quaſi come vna traſportatione di ſeconda, ò di ſettima.

Fac. 63. Siſtema Dorio) Quì ſi può oſſeruare per curioſità, che per formare l'Ipodorio nel Siſtema Dorio il ♮ mi diuenta A *la, mi, re*, & al contrario per l'Iperdorio, ò Miſſolidio l'A *la, mi, re*, diuenta ♮ *mi:* & ch'il plagale di ſotto ſi forma con due dieſi ♯, & quello di ſopra con due b molli: il che riſpettiuamente anco procede ne' gl' altri Tuoni Principali paragonati co' loro Plagali.

Facc. 64. Mà come le tre taſtature) Nella figura che ſegue per minor perdimento di tempo haueuamo diſegnato i taſti che dicono Cromatici, cōtigui l'vno con l'altro; ſupponendo che ognuno poteſſe conoſcere da ſe che nella pratica manuale vanno ſeparati per qualche diſtāza. Con tutto ciò queſto hà dato ad alcuni

Fi-

Fisicosi vn grā fastidio, in cōprēdere la dispositione di questo Instrumēto; la quale, se hauessero voluto prender la patienza di cōsiderare vn poco meglio, gli riuscirebbe forse più ordinata, & aggiustata che non si pensano. Anzi quell' istessa continuatione de' tasti hà più vtilità, e misterio che non si persuadono, come in altra occasione spero di far conoscere. E ben vero che ne' Cembali che si sono fatti sin ora di due, & di tre tastature (ne' quali in vece del Lidio habiamo messo di sotto l'Ipolidio: perche è vn Tuono più commodo, & hà grandissima diuersità dal Dorio suo vicino) hò giudicato meglio, per scemar la confusione, & la multiplicità delle corde, di toglier via gl'vnisoni meno necessarij; lasciando in ciascuna tastatura vna serie sola di tasti neri, la quale serue tutta a i b molli; poiche i quattro diesi che cadono ne' due *fa*, et ne' due *sol* del Dorio, nelle corde F, C, G, D, corrispondono à queste quattro voci Diatoniche, & naturali del Frigio D, A, E, B, alle quali commodamente si può arriuare dalla tastatura da basso (Doria) con le dita. Et tuttauia non ci mancano di quelli che vorrebbono più tosto ciascuna tastatura con tutti i tasti neri spezzati da per se. Tanto sono differenti i gusti in tutte le cose.

Fac. 67. Che le quinte vn poco scarse siano più dolci) Par che ciò dicesse in fauore de gl'Aristossenici, ch'egli credette hauer praticato i semituoni eguali: anzi espressamente se ne dichiara in vn discorso ch'ei fece stampare in Firenze l'anno 1589. sopra l'opere del Zarlino: perche parlando poi come da se, confessa che la quinta contenuta dalla sesquialtera è più perfetta, & più soaue di qualunque altra.

Fac. 68. S'io vorrò vna terza maggiore sopra E la, mi, *Dorio*) E cosa notabile che toccandosi con vna mano i tasti del Dorio, e con l'altra quei del Frigio, in distanza di terza, in modo che la più acuta voce si prenda nel Frigio, si procede per tutto con terze maggiori; mà se al contrario la voce acuta si toccherà nel Dorio; e la graue nel Frigio, tutte le terze si sentono consecutiuamente minori; auuertendo solo di non accompagnare il ♮ *mi*; mà il b *fa* del Frigio, con F. *fa vt* del Dorio. E ciò segue per la distanza di terza maggiore che hanno questi due tuoni frà loro (& così il Frigio col Lidio) non assolutamente; mà facendo la comparatione delle voci Sinonime, come dissi di sopra; perche assolutamente parlando, sono trà loro distanti vn tuono; ò considerinsi come Modi, e connessi instrumentalmente, come quì si vede; ò pure prendinsi come semplici Tuoni; e connessi trà loro melodicamente; come apparisce nelle figure di quelli che pongono i tredici Tuoni d'Aristosseno conforme al Zarlino, e'l Gallilei. E che questo modo di parlare sia più ragioneuole che quello de' Prattici, che vogliono più tosto dire ch'il Tuono Frigio sia vna terza maggiore sopra il Dorio, prima lo mostro così: se in vn Violino s'accoppieranno due Sistemi di tre corde l'vno, & ciascuno d'vn ottaua diuisa dalla corda mezzana nella quinta, & nella quarta, in modo ch'il più graue sia sotto il più acuto (aggiustato al Corista di Roma) quanto l'*vt* è sotto il *re*, non è vero che l'vno sarà il Tuono Frigio, & l'altro il Dorio? & che quello comincerà dal D. ò dal G; & questo dall'E, ò dal A? & che saranno distanti per vn tuono? Questo non si potrà negare: perche se vorranno che la relatione, ò paragone si faccia per le voci Sinonime, non v'essendo

queste

queste in atto; mà solo in potenza; & bisognando tastare le corde, per formarle, sarebbe vn sproposito il voler fare la comparatione trà le cose non esistenti più tosto, che trà l'esistenti; & quando anco dette voci vi fussero attualmente, non è douere di fare il paragone trà i Sistemi interi, & terminati, più tosto che trà le loro parti tanto variate, & alterabili? secondo prouo l'istesso per via della connessione del Dorio, con l'Ipolidio: percioche se riguarderanno alla distanza delle voci Sinonime, per essempio dell'vno, & l'altro E *la*, *mi*, le troueranno più lontane d'vna seconda (maggiore) & meno d'vna terza (minore) Onde se alcuno gli dimanderà quanto il Tuono, ò Armonia Doria sia distante dall'Ipolidia; bisognerà, se vorranno rispondere giusto, che dichino due semituoni maggiori, ouero vna super 31 partiente 225. termini, che non così facilmente s'intendono. Meglio dunque è dire che dette due Armonie, Tuoni, Sistemi, ò Tastature siano trà loro distanti vn semituono. Mà trà l'altre imperfettioni dell'hodierna Musica, vna si è questa, che vi s'vsano molte improprietà di parlare.

La notitia de' quali supponeua nella prattica quella de' Tuoni) Questo medesimo trouo essere stato affermato dal Zarlino nella fine del cap. terzo della quarta parte dell'Institutioni.

Iacopo Ramerino) Nell'Instrumento di questo virtuoso artefice altri Tuoni ancora non osseruati da me nel principio, vi si possono sonare: perche, oltre li mentouati, v'è anco quello di Napoli; & vn altro alla quarta bassa del Corista di Roma: ch'è come dire l'Ipoeolio, & l'Ipodorio.

Fac.

Fac. 71. Che l'accordo perfetto più facile sia ch'il participato) Di qui è che ci sono alcuni eccellenti Musici, & sonatori di tasti che trouano tanta repugnanza nella participatione, che non arriuano mai à sapere accordare vn Cembalo, come fanno gl'artefici.

Fac. 72. Che sia dell'istessa classe che la Diapente) Vedasi quello che ne scriuo nel Discorso, sopra le consonanze.

Facc. 74. Et proportionata à gl'Instrumenti di manico) Ne rẽdo la ragione nel Trattato sopra il genere Enarmonico, & nel Discorso sopra il Diatonico equabile.

Ci seruiremo parimente del Ditono) La quale consonanza si pratica similmente nel trouare le due corde metaboliche b E, b A: nel solo Dorio però: perche ne' gl'altri due Tuoni si trouano vnisone nel prossimo inferiore à ciascuno di quelli. Si come per il contrario, quando s'adoprassero le due ✕ D ✕ G, nel solo Lidio sarebbe di mestieri seruirsi del ditono: poiche ne' gl'altri due potrebbonsi accordare con le loro vnisone del prossimo superiore.

Facc. 75. ò co'l Tonorio) ***Tonorium*** è vn picciolo instrumento col quale gl'Artefici pigliano il Tuono de' loro organi, ò Cembali (& diuerso dal Phthongarium voce vsitata da Herone Mecanico; ancorche alcuni si persuadino che sia il medesimo) & lo fanno seruire massimamente per la voce G. *sol*, *re*, *vt*. Gl'antichi l'hauerebbono applicato alla *Mese* (à *la*, *mi*, *re*) del Dorio.

O la Parănete Synnemmenon Cromatica)

Le-

Leuinsi quelle parole che seguono: *che sarà l'vltima*: & in loro vece si ponga: *& in vltimo le metaboliche*.

O initiale D) aggiungasi *senza punto, se procederà nel sintono di* D*idimo, & col punto, se in quel di Tolomeo; accordandola in amendue i casi perfettamente vnisona all'F. Cromatico Dorio.*

Fac. 76. Et gl'inferiori dall'acuto al graue) Questo è vn modo assai spedito d'accordare l'instrumento con temperatura perfetta. Tuttauia ne mostro vn altro ancora più facile; & breue nel Discorso sopra 'qual specie di Diatonico s'vsasse da gl'antichi, & qual hoggi si pratichi, doue cominciando da F *fa vt*, & salendo con sei quinte, tutte le sette voci Diatoniche s'accordano facilissimamente. Mà perche senza l'vso del comma separato quell'accordo formerebbe il Diatonico Ditonico, ò l'antichissimo Pitagorico, & non il Sintono, & vsuale, che hoggi s'adopra, & parimente da gl'antichi si praticaua, come altroue con assai probabili ragioni hò mostrato, vi bisogna questa manifattura di più, che volendosi diuidere il Tetracordo, conforme à Didimo fà di mestieri l'aggiunta d'vn secondo G. & cõforme à Tolomeo d'vn secondo D. Per il qual effetto formando la seconda quinta dal C. al G. non prenderemo il G. ordinario; mà vn altro frà i tasti neri; ò più tosto nel medesimo tasto bianco del G. *sol, re, vt* spezzato; & incontanente accorderemo il G comune vn comma più graue con aiuto del monocordo, ò d'vna Viola con l'accordo perfetto; ò simile altro instrumento; & sopra questo G *sol, re, vt*, accorderemo il D. *la, sol, re*. E l'istesso rispettiuamente faremo nel D *la, sol, re* in vece del G. *sol, re, vt*, se vorremo seruirci del Tetracordo di Tolomeo; cioè sopra il G. accorderemo il D.

la,

la,ſol,re comune de' taſti ordinarij, & eſteriori, & poi l'altro ſtraordinario & frà i taſti più dentro vn comma più alto con l'aiuto dell'inſtrumento detto; & ſopra queſto ſecondo D *la,ſol,re* finalmente l'A *la,mi,re* &c. Et così non haueremo biſogno di ſeruirci della terza maggiore: il cui accordo, come l'eſperienza ne dimoſtra, non è così facile à prenderlo giuſtamente. Or qui voglio auuertire che eſsendo tre le progreſsioni per così dire de gl'inſtrumenti; la naturale cioè quella che ſi ſerue delle ſette voci naturali dette, la bemollata, per chiamarla così, & la dieſata (benche ſiano termini alquanto duri) ciaſcuna di queſte, perche forma vn Siſtema, ò Armonia propria, richiede egualmente noue voci per ottaua, in ſupplemento d'vna quinta che reſterebbe diſsonante, & diminuita d'vn comma. Et perciò nella Progreſsione, ò ſerie de' b molli ſi può radoppiare il b. *fa* ordinario; ponendouene vn altro più acuto per il comma detto; conforme all'Inuentione del Fogliano; acciò renda quinta giuſta con b E; per il quale effetto può ſeruire l'A *la mi re*, Enarmonico; perche ſi troua nella medeſima drittura del b *fa* ordinario. Similmente per la progreſsione dieſata è neceſsario quel ♮ *mi* puntato introdotto da noi; & più graue vn comma del comune; acciò faccia quinta giuſta ſotto l'F. *fa vt* dieſato, & cromatico: per il quale effetto può ſeruire nell'iſteſso modo il ♮ *mi* Enarmonico; eſsendo al riſcontro del ♮ *mi* comune. In queſta ſorte dunque d'accordamēto, doppo che ſi ſarà accomodata la naturale; ſi potrà paſsare a la bemollata, cominciando dal b *fa*; cioè accordandolo in quinta ſotto l'F. *fa*, *vt*; & poi il b. *fa* aggiunto nel modo già detto; & ſotto queſto poi l'E *la*, *mi* col b molle: poi il b A, & l'altre: ò pure immediatamente doppo la naturale, trapaſsare alla dieſata; cominciando

ſubi-

ſubito dal raddoppiamento del ♮. *mi*, per accordare ſopra eſſo l'F *fa*, *vt* Cromatico; & poi l'altro ♮ *mi*, con l'iſteſso ordine.

Facc. 77. Tauola delle conſonanze) Per troppa fretta ſono incorſi in queſta Tauola alcuni errori; i quali potrà il corteſe lettore correggere; togliendo via la terza cõſonanza nella ſerie dell'A Enarmonico; cioè la ſeſta che fà detta corda ſotto l'F *fa*, *vt:* perche, eſsendo minore della Minore $\frac{8}{5}$ non ſi può chiamare propriamente conſonanza; ancorche ſi poſsa adoprare molto à propoſito, quaſi come conſonanza, in certi paſsi: ſimilmente leuiſi per l'iſteſsa ragione, la prima conſonanza (che è vna terza minore diminuita) della ſerie del B *fa*. a

Fac. 80. Le Muſiche che ſono troppo artifizioſe) Le quali erano ſtimate da gl'antichi Filoſofi, poco conueneuoli à perſone libere, & nobili; & atte ſolamente per ſegnalarſi in quelle concorrenze, che nelle publiche ſolennità ſi ſoleuano allora praticare. Ariſtot. nell'8. della Politica.

Facc. 81. Et non ſono parti integranti del Siſtema) Perche ſi ſopraпongono l'vna all'altra.

Pareua loro ch'il Cromatico, & l'Enarmonico) Vedaſi quello che ſe ne dice nel Trattato ſopra il Genere Enarmonico.

Facc. 82. E tuttauia più perfetta) Ciò ſi proua da me contro l'opinione comune in vn Diſcorſo intero fatto à poſta.

F Benche

Bencheglʼantichißimi forse non se ne seruißero) Vedasi il Discorso sopra Qual specie di Diatonico sʼvsasse da glʼantichi; & quello sopra le Consonanze.

Facc. 83. Se non à vna voce sola) Eccettuatone però il Diatonico.

Maßimamente i Gruppi, & i Trilli) Questi pare che Beda, ò più tosto lʼInterpolatore di Beda gli chiami barbaramente Plicas, descriuendoli così: ***Fit autem plica in voce per compositionem Epiglotti cum repercussione gutturis subtiliter inclusam.***

Come Asclepiodoto Filosofo) Questo curiosissimo huomo, benche non potesse arriuare alla restitutione del Genere Enarmonico, perche lʼintonatione deʼ glʼinterualli di questo Genere sʼera per molti secoli prima dismessa, tuttauia tanto studio pose ne glʼaltri due, che, come hà lasciato scritto Suida, rese la sua voce così pieghevole, che non vʼera cosa che non gli riuscisse dʼesprimere con essa. Le parole sono queste τῷ δʼ Ἀσκληπιοδότῳ σπουδὴ ἦν εἰς τὸ χρωματικὸν καὶ διατονικὸν εἶδος τῆς μουσικῆς, ὥστε τὴν ἑαυτοῦ, φωνὴν καὶ τὰ περὶ αὐτὴν ὄργανα τῆς φύσεως εὐπλαστότερα κηροῦ διετίθετο· καὶ μετερυθμίζετο εἰς ὅ τι ἐβούλετο, καὶ εἰ χρεία παρῆν ὥστε, καὶ τῶν ζώων ἁπάντων μιμεῖσθαι, καὶ τῶν ἄλλων κτύπων τὰς ἀπηχήσεις. cioè *Molto sʼaffaticò Asclepiodoto nel Genere Cromatico, & nel Diatonico della Musica; à segno che rese la sua voce, & glʼorgani naturali di essa più pieghevole della cera: accomodandoli à ciò che voleua; infino ad esprimere, quando occorreua, le voci dʼogni animale, & ogni altra risonanza.*

Facc.

Facc. 86. D'vna scorrettione importante, che vi è nel testo) Il luogo di Plutarco è questo. Ἀλλὰ μὴν καὶ τὴν ἐπανειμένην Λυδιστὶ, εἴ περ ἐναντία τῇ Μιξολυδιστὶ, παραπλησίαν οὖσαν τῇ Ἰάδι, ὑπὸ Δάμωνος εὑρῆσθαί φασι τοῦ Ἀθηναίου. L'errore consiste nella parola εἴπερ in vece della quale si deue leggere ἥπερ: perche oltre che questa particola conditionale non vi hà luogo, è facile à prouare che l'Armonia Lidia rimessa, cioè l'Ipolidia, è contraria alla Missolidia: imperoche la specie dell'vna si forma col prẽderla al rouescio; come qui si vede.

S T T S T T T

Specie Missolidia

T T T S T T S

Specie Ipolidia.

Doue osseruisi che l'ordine de' Tuoni, & Semituoni, accennato con le lettere T & S. procede al contrario in amendue. Il luogo di Plutarco suona cosi in nostra lingua. *Anzi che l'Armonia Ipolidia, la quale è contraria alla Missolidia (mà simile all'Iastia) dicono essere stata trouata da Damone Ateniese.* Mi fà anco sospettare d'vn altro errore il non vederui il δὲ (ch'io esprimo col *mà*) come pare ch'il senso richieda, & il vedere che l'Ipolidio non

è altrimenti simile all'Iastio, almeno quanto alla specie; hauendo questo la medesima ch'il Missolidio: onde forse in vece di παραπλησίαν ἔσαν Plutarco scrisse παραπλησία ἔστη. Et così torna benissimo in questo senso. *Anzi che l'Armonia Ipolidia la quale è contraria alla Missolidia, simile all'Iastia &c.* E questo tengo; quanto à mè, che sia il vero senso; se bene non nego che l'Armonia Ipolidia, mentre fù chiamata Lidia rimessa, à distintione della Sintonolidia, ò Lidia acuta; cioè ne' tempi antichissimi, non potesse essere simile all'Iastia, ò Ionica in altre cose, che nella specie d'ottaua; ponghiamo caso nel numero delle Diesi; & nelle cadenze di mezzo.

Facc. 86. Ne ì molto acuti, ò graui communemente si praticauano nelle voci) Vedasi quello che ne scriue Aristide Quintiliano.

Che le quattro parti de' flauti) I nomi loro Greci che si cauano da gl'Elementi d'Aristosseno da Polluce; e da altri, sono questi ὑπερτέλειοι, παιδικοὶ, τέλειοι, παρθένιοι

S'estendeuano più oltre della vigesima seconda) Lo dice Aristosseno nel lib. primo. Vedasi dunque quanto infelicemente arguischino alcuni la pouertà della Musica antica Greca dal loro Sistema grande di 15. voci; & che credono, che cō essere stato allūgato da Guidone, la musica n'habbia riceuuto accrescimēto. Ilche tanto è vero, quanto che dall'essere hoggi da molti ridotta la scala ad vna ottaua sola, la musica si sia rimpouerita.

Facc. 87. Cassiodoro dice ch'il Dorio è donatore della pudicitia) Ciò scriue Cassiodoro autore

tore

tore Asiatico; e poco giuditioso, per quella fauola d'Homero, che Agamenone andandosene alla Guerra di Troia, lasciasse Clitennestra sua consorte sotto la cura d'vn Musico Doriese; il quale co' suoi virtuosi precetti cantati con Armonia graue alla Dorica, mentre gli fù appresso, la mantenne sempre casta, & illibata. Mà altro è discorrere della Musica, & de' Modi in ordine alle parole, & le cose che si cantano; altro in ordine alla semplice Armonia: poiche in questo vltimo senso, noi tenghiamo per fermo che non possino essere più di quattro ad summum le sue differenze. Mà considerandosi le parole; & poesie che si cantano, chi è che non sappia che tale musica inciterà alla castità; vn altra alla Lussuria; questa alla sobrietà; quella alla crapula: & in somma à tutte quelle virtù, ò vitij che dal semplice parlare (benche non con tanta forza) possono essere instillate ne gl'animi.

D'vna marauigliosa proprietà della tromba) E cosa veramente degna d'ammiratione, mà verissima (come anco asserisce il Glareano lib. 2. cap. 21. & il Zarlino lib. 8. cap. 2. & vltimamente l'eruditissimo Padre Mersenne nel libro Latino, & nel Francese de gl' Instrumenti musicali) & tale, che può molto ben dimostrare la conuenienza delle specie D, d: G, g. col Tuono, ò modo Frigio. Mà non è difficile recarne la cagione. Questa proprietà della tromba nasce primieramente dalla natura che hanno gl'instrumenti da fiato di formare prima le consonanze più perfette, & semplici: & poi di mano in mano le più imperfette: cioè prima l'ottaua; poi la quinta; la quarta; la terza maggiore; la minore; & poi il tuono: & secondariamente dalla repugnanza che hà la tromba col semituono, & simili interualli molli, & femi-

nili.

nili. Et di qui è che le modulationi che hanno nell'vno, ò nell'altro estremo il semituono, malamente si posson o accomodare alla tromba. Però meglio d'ogn'altra specie gli conuiene quella del G *sol, re, vt*; perche se bene anco quella del D; anzi quella dell'A. hà il tuono nell'estremo graue, & acuto; tuttauia queste due specie cominciano dalla terza minore, & non dalla maggiore; contro l'ordine naturale che tengono, come diceuo, gl'Instrumenti da fiato; la tromba masſimamente; nella quale naturalmente s'intuona prima *vt, mi*, & poi *mi, sol*, conforme alla specie di G. *sol, re, vt*.

Mà più anticamente, quando ogni popolo, quasi haueua diuersa fauella, &c.) Gl'esquisitamente eruditi sanno quanto fusſero trà loro, diuersi anticamente di lingua, d'habito, & di costumi, in Asia i Frigi, Lidi, Cari, Misi, e Bitini (senza parlare de' più lontani) & in Italia i Latini, Toscani, Sabini, Osci, Liguri, &c. Et per la poca comunicanza, che haueuano insieme, si può credere, anzi tenere di certo, che fusſero nella foggia del cantare parimente trà loro molto differenti. E però mi persuado che chi ãdasse ancor hoggi ricercãdo quelle nationi, che si sono conseruate più lungamente, e meno mescolatesi con l'altre, le trouerebbe nella maniera del canto molto variate, & se ne potrebbono cauare gran diuersità musicali. Di questa sorte sarebbono i Biscaini, & Asturiani in Spagna: gl'Irlandesi; & Gallesi nell'Isole Britanniche: i Frisij nella Germania inferiore: gl'Albanesi nella Macedonia: i Mainotti, ò Montanari della Laconia nel Peloponeso: gli Sfachiotti habitatori de' monti Leuci in Candia: I Maroniti habitanti nel monte Libano in Soria: & i Curdi trà l'Armenia

menia, & la Media: ſenza parlare d'altre nationi più barbare, & ſaluatiche. Mà ſopra tutto credo che molto differiſſero anco nel canto dall'altre nationi anticamente gl'Egittij; & che parimente hoggi i Chineſi ſiano da noi altri, & da i loro vicini aſſai differenti.

L'errore d'alcuni antiquarij) Il Gallilei ſopra tutto; ò pure quei gentilhuomini introdotti in quel Dialogo, furono (& ſia detto con ſopportatione d'ingegni così eleuati) troppo partiali de gl'antichi in materia di muſica; ſe s'imaginarono ch'ella fuſſe in quei tempi così pouera; & ſi ſcrupoloſamente oſſeruata, che non procedeſſe ne' concenti con mouimenti contrarij; i quali gli danno la maggior parte della gratia: & non gli tolgono mica, come eſſi crederono, quella efficacia, & energia che gl'attribuiſcono gl'autori La qual coſa io dichiarerò, & prouerò vn poco più diffuſamente; perche da queſto dipende in gran parte la notitia de' Tuoni antichi, & dell'efficacia loro in muouere gl'affetti. Per ben intendere come d'vn Tuono all'altro vi poteſſe eſſere tanta differenza di coſtume (detto ἦθος, da Greci; & che meglio ſi volta Proprietà) che faceſſero effetti coſi ſtrani, & diuerſi, non debbiamo conſiderare la coſa tanto ſuperficiariamente, come fanno i Prattici moderni, in ſupporre ch'il graue, & l'acuto, aſſolutamente parlando, habbino contraria natura; mà vn poco più ſottilmente; conforme alle maſſime de' più graui, & antichi autori. Conuien dunque ſapere che l'acutezza della voce da vna banda hà del feminile; in quanto le Donne parlano, & cantano più acuto de gl'huomini; dall'altra tiene più del viuo, allegro, intento, & ardito, che la grauità; la quale partecipa più del molle, e rimeſſo: qualità veramente feminili; & ciò procede

cede perche l'acutezza dimostra maggiore sforzo, & vigore; poiche la voce acuta non pure con maggiore forza del petto, & arterie si genera; mà anco nelle corde con maggiore tensione; & ne' flauti con più violento soffio:& maggiore condensamento d'aria: onde considerata per se stessa l'acutezza, rappresenta il costume feminile; mà con relatione all'efficiēte, dimostra più tosto il contrario; & la grauità parimente considerata da se, esprime il costume, & qualità virile; & in riguardo del principio, onde procede, tutto l'opposito. Di più debbiamo supporre, per cosa verissima, che i suoni non hanno in se qualità veruna indicatiua, ò effettiua di proprio costume; se non in quanto imitano, ò rappresentano la voce humana imperoche la voce, la loquela, il caminare, & simili, sono cose, che pigliano la varietà dal diuerso temperamento, & costume human°; come è manifesto. Et in questo senso bisogna intendere Aristotile doue afferma che i suoni, sono per dire cosi costumati; mà non i colori: cioè in quanto detti suoni sono quasi sembianza dell'humana voce. Et in questa guisa dall'istessa causa materiale; mà per diuersi mezzi, procedono effetti molto contrarij: percioche l'acutezza alcuna volta dimostra allegria, vigore, ardire, &c. come ne' canti Orthij; che propriamente s'vsauano in certi Nomi, ò Hinni di Minerua; la quale teneuano per Dea martiale, & virile: & gl'applicauano vna melodia simile à lei; cantando detto Nomo Orthio in vn Tuono acuto; & con vn Ritmo concitato, & fiero. Et con questo dicono che Arione s'inanimisse à saltare in mare; quando s'accorse d'essere insidiato da' marinari. Mà dall'altra banda i lamenti Tragichi di femine addolorate, & meschine, si cantauano nel Tuono Missolidio, più de gl'altri acuto: perche l'acutezza, come diceuo, non opera, ò dinota

da se nè mestitia, nè allegria: mà solo vehemenza di passione in genere: si che applicata à cose allegre, cioè parole, melodie, & ritmi che siano tali, dimostra maggiore allegria; & in cose meste, accresce, & dinota maggiore mestitia. E'ben vero che per gl'affetti di semplice mestitia, ò malinconia meglio si confà il suon graue: perche dimostra languidezza, & vna certa pigritia: mà per esprimere vn dolore intenso; disperatione; lamenti; strida, & simili, non sarebbe à proposito il suono, & Tuono graue. Dal che si conosce; quanto sia triuiale la regola de' moderni Musici, di trattenersi nel graue in cose meste; senza distinguere vna mestitia, & dolore quieto, da vn afflizione disperata, & intensa; che camina per molto diuersa strada; come auuiene, per darne vn essempio, alla podagra fredda, & alla calda (ancor'che tutta sia podagra) che si medicano con rimedij contrarij. Nè solamente fà diuerso effetto il graue, & l'acuto in riguardo del principio onde procede, che dinoti fiacchezza, ò gagliardia; anzi l'istesso grado d'acutezza in vna donna à cui sarà naturale dimostrerà poca, ò niun'alteratione d'affetto, ò costume, & in vn huomo, à cui non sarà proprio, mostrerà trasportatione d'animo in allegrezza, ò mestitia, secondo il soggetto proposto. E l'istesso grado di grauità di Tuono che sia il proprio, & naturale d'vn huomo, in lui non mostrerà qualità nissuna; & in vna donna farà apparire quegl'accidenti che nascono da' rilassamento; come languore, pigritia, mestitia, dolore freddo. timore &c. Mà ciò si deue intendere se quel Tuono graue non sarà naturale di quella donna: perche se fusse tale, la voce riuscirebbe piena, densa, & virile (e si trouano alcune donne che l'hanno di questa sorte) e conseguentemente dimostrerebbe più tosto animo, e costume

maſchio, & veemente. Mà per il contrario, quando il Tuono acuto ſia naturale d'vn huomo, come ne' contralti; perche non ſarà forzato eſprimerà affetto, e coſtume feminile. Perche, come dice Ariſtotile nel Problema 37. della ſettione 19 altro è l'eſsere naturalmente di voce acuta; altro il cantare acuto. Mà molto più appariſce queſta differenza in riguardo del medeſimo efficiente, ò principio: perche ſubito rappreſenta alla mente la cauſa più ſpeciale che opera quella diuerſità. Dico conſiderando nella medeſima perſona queſta variatione di Tuono: peroche mentre vn huomo fauella nel ſuo Tuono naturale, ſenza forzare la voce ne' ſuoni acuti (che chiamano Quilio, e Nicomaco Geraſenò nel ſuo Encheridio κοκκυσμοὺς) ò nel graue (che non hà nome proprio) dimoſtra vn coſtume poſato, quieto, e conſtante. & vn animo veramente da Stoico; che non ſi laſcia commuouere da paſſione alcuna. E ch'il graue, e l'acuto per ſe ſteſso non ſia malinconico, nè allegro, ne fanno fede gl'inſtrumenti; ne' quali, ſe noi ſentiamo toccare tutte le corde nell'isteſsa maniera, tanto appariſce il ſuono lieto, ò meſto nelle graui, come nell'acute. E ciò ſia detto così groſsamente intorno al propoſto Tema: il quale può riceuere gran lume dal ſopradetto Problema.

Facc. 88. Ridicola opinione d'alcuni)

Trà coſtoro fù Gio: Maria Artuſio; il quale, benche haueſse coſi poca notitia di queſte materie, compoſe tuttauia vn libro *Dell'imperfettione dell'hodierna muſica.*

Gl'antichi lo diceuano il maſchio, &c.)

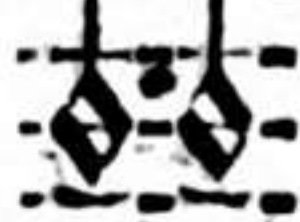
I Pitagorici maſsimamente che fecero gran profeſsione di muſica. Vedaſi Ariſtide Quintiliano.

Ariſtotile

Aristotile anco afferma nel fine della sua Politica, che i Ritmi dimostrano la diuersità del costume.

Facc. 89. Il Dorio s'vsaua comunemente nella Cithara) Così la chiamo, e non Cetera con nome volgare: perche era cosa molto diuersa; dalla nostra Cetera comune. Non dico però ch'il Dorio non si sonasse anco ne' flauti; che erano in quei tempi instrumenti comunissimi; e con infinite varietà adattati ad ogni sorte di musica, e di Tuono: anzi quelle quattro parti mentouate di sopra, tengo per certo, che fussero accomodate al Tuono Dorio, ch'era il più comune, e stimato appresso i Greci: si come è certo che erano di quella specie che dicono hoggi flauti dolci; i quali non hanno linguella; mà vn legnetto inserito nella bocca: Gl'antichi gli diceuano Πυθίυς αὐλὺς flauti Pythi?, ò pure in vna sola parola Πυθαύλυς (Diomede gli chiama *Pyihaulicas tibias)* perche ne' giuochi, e cantilene Pythie principalmente s'adoprarono Quindi viene la voce moderna πιθαύλι cō la quale i Greci esprimono l'istessa sorte di flauti: cosa forse da altri non auuertita. Mà che l'Armonia Frigia d'ordinario ne' Pifferi si sonasse, da molti autori si può raccogliere, e frà gl'altri da vn Anonymo Greco della Libreria Vaticana; doue dice ἡ Φρύγιος ἁρμονία πρωτεύει ἐν τοῖς ἐμπνευστοῖς ὀργάνοις μάρτυρες οἱ πρῶτοι εὑρεταί· Μαρσύας, καὶ Ύαγνις, καὶ Ολυμπος οἱ Φρύγες, cioè: l'Armonia Frigia preuale massimamente ne gl'instrumenti da fiato. Testimonii (ne sono) i primi inuentori, Marsia, Iagnide, & Olimpo, ch'erano Frigi.

Facc. 91. Come alcuni discorsi musicali) alcuni de' quali vanno qui congiunti.

Facc. 93. Delle trè sorti di Ritmo)

Questa cosa merita d'essere spiegata vn poco più diligentemente; perche discorrendone con persone per altro erudite, hò conosciuto che non si piglia per il suo verso. Supponendo dunque che due sorti di ritmo, e di battuta s'vsino hoggidì, l'ordinaria, ò eguale, che mette tanto tempo nel posare della mano, quanto nell'alzare; e l'ineguale, la qual mette il doppio nel posare, ò al contrario (che tutto torna al medesimo) dico che la prima nasce dalla proportione, habitudine, ò relatione d'equalità (che tutto è l'istesso) e si può esprimere con questi minimi numeri $\frac{1}{1}$ E la seconda dalla proportione doppia, ò *dupla* che con minimi numeri si mostra così $\frac{2}{1}$ Or i nostri pratici che questa sola chiamano proportione, intendono la cosa al rouescio: perche segnandola in questa forma $\frac{3}{2}$ vogliono dire che di quelle note che n'andaua prima (cioè nella misura eguale) due per battuta; per essempio minime in quest'altra sorte di misura, ò battuta se ne mandino tre. E così intendono questa habitudine, ò proportione trà vna cosa esistente (ch'è il Ritmo, ò battuta che s'adopra) & vn altra non esistente; cioè la misura, ò Ritmo eguale. E di qui nasce che se vorranno mandare tre semibreui à battuta i più intelligenti (che quanto à gli spropositi de' più idioti sono innumerabili) la segneranno così $\frac{3}{2}$ ò pure cosi O $\frac{1}{3}$ Se sei nere, ò semi minime in questa forma $\frac{4}{6}$ Mà gl'antichi Sauij non considerauano la cosa per questo verso; mà parlando de' tre generi di Ritmo (ch'è vn certo ordine regolato di tempi, e mouimenti) che nascono da diuerse habitudini, ò proportioni, le prendeuano trà le parti de' Ritmi medesimi, cioè trà il leuare, e posare (Arsis, e Thesis) che formaua ogni progressione Ritmica, come dal muouere, vicendeuolmente innanzi hora la gamba destra; hor la sinistra, nè

nasce

nasce il caminare. E così dalle tre prime più semplici, e più nobili specie di proportione, l'eguale, la dupla, e la sesquialtera, diceuano formarsi li tre generi di Ritmo (di cui la battuta è vna misura estrinseca) il Dattilico, l'Iambico, e'l Peonico: così detti dalle tre principali specie di piedi, prodotti dalle tre accennate sorti di proportioni. che quanto all'Epitrito, cioè sesquiterzo, che segue in ordine, poco ò niente fù praticato; per la difficoltà d'vsarlo; & per la poca differẽza sensibile che è trà lui, e'l Ritmo Peonico, ò sesquialtero. Mà ridicola in vero è la dottrina de' moderni pratici, non dico di fare differenza trà la sesquialtera, e l'Emiolia, non sapendo che tanto suona l'vno in Greco, quanto l'altro in latino (potendoseli ciò perdonare, perche non fanno professione di lingue) mà di non auuertire ch'è l'istessa proportione frà quattro, e due, che frà due, & vno; e che è superfluo far distintione di note bianche, e nere; e di sesquialtera maggiore, e minore; massime facendo con l'istessa celerità procedere l'vna, e l'altra battuta; e quello che più importa, prendere, e chiamare per proportione sesquialtera quella che veramente è dupla: poiche sesquialtera, ò emiolia certamente è quella ch'io diceuo mancarci; dalla quale si constituisce il Ritmo, ò misura Peonica; la più bella, e leggiadra di tutte: perche, come auuertisce sottilmente Aristotile nella sua Rettorica, partecipa della lentezza, ò grauità dell'eguale, ò dattilica; e della viuacità, e celerità della dupla, ò Iambica; onde è forza che riesca insieme spiritosa, e magnifica. Mà io sento qualch'vno che mi dirà praticarsi anch'ella da' moderni; essendoci stato chi hà voluto che si mandino cinque semiminime per battuta segnandola per mio auuiso così $\frac{5}{4}$ Io non hò veduto, questa sorte di segno: mà dico bene che posto che da al-

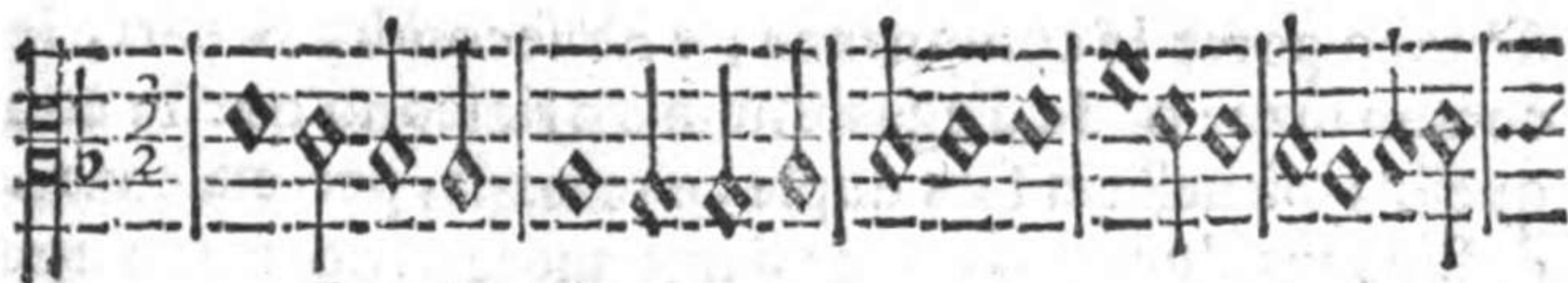
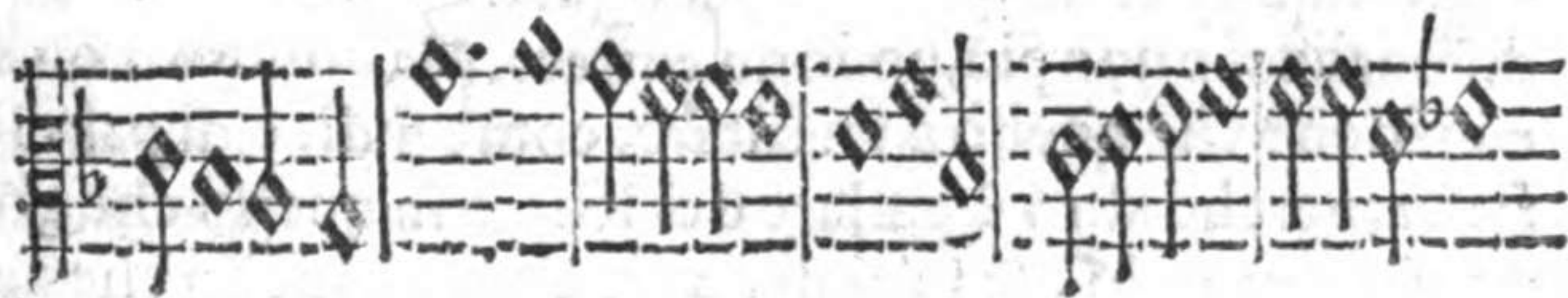
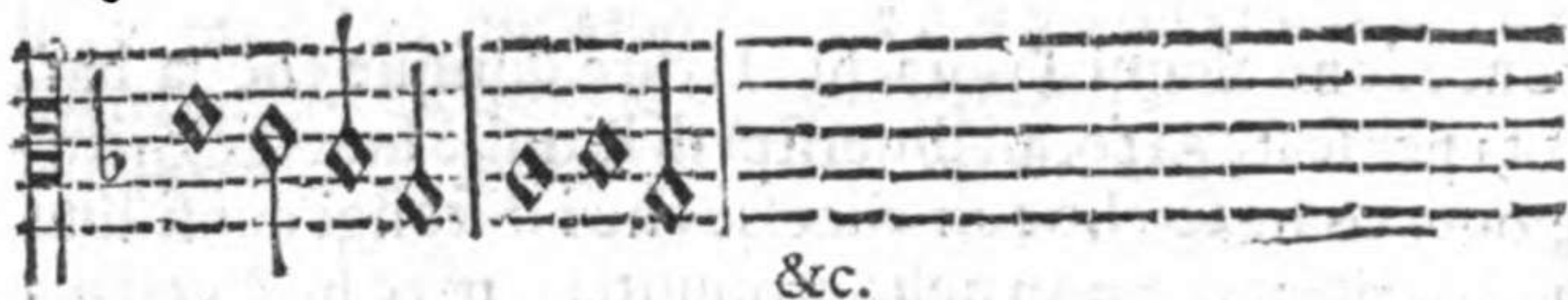
cuno

cuno fusse praticato, non seguirebbe però che questa fusse la misura, ò Ritmo Peonico; mentre non si mandassero sotto l'istessa misura (il che non si fà; anzi sarebbe tenuto vn sproposito) queste due note. Per bene intendere questo, ricordiamoci quello che diceuo di sopra, che la battuta non è altro ch'vna misura estrinseca (essendo l'intrinseca il valore stesso delle note) di quello che si canta, ò suona; e perciò se alcuno vdirà cantare, ò sonare qualch'aria prima con la battuta, e poi senza (purche s'osseruino i medesimi tempi, & valore delle note) non vi discernerà differenza alcuna da vna volta all'altra. E per consequenza se vno canterà, ò sonerà qualche ricercata, verbi gratia, di 20. semiminime l'istesso effetto farà alle orecchie se sene manderà quattro alla misura, spartendola in cinque battute, ò pure cinque, spartendola in quatrro: nè si potrà chiamare nel secondo modo Ritmo, battuta, ò misura, sesquialtera, Peonica, ò quinaria; mà comunque si batta, sempre sarà vn Ritmo eguale, e binario; si come sarebbe sempre misura Ritmo, ò battuta dupla, & Iambica, se procedesse con minime, e semiminime alternatiuamente poste; comunque si battesse: imperoche la differenza de' Ritmi procede dalla misura intrinseca, & esentiale delle note, tempi ò mouimenti; e non dall'estrinseca, & accidentale. Per praticar dunque simil sorte di battuta bisognerebbe che le misure procedessero vicendeuolmente con note di tre, e di due tempi; ò di sei, e di quattro; o di noue, e di sei, &c. come queste, o simili altre. Non è già neceßario, che per tutto s'osserui quest'ordine, perche si concedono alcune diminutioni, così in vna semplice melodia, come in vn concento di più parti; si come nel verso Iambico si

con-

concedono alcuni Tribrachi. Il dire dunque che la battuta per se stessa formi diuersità di Ritmi, è fuor d'ogni ragione; come sarebbe chi dicesse che i distongi consistino nella scrittura, e non nella pronuntia, perche è certo, che s'io pronuntierò *Romæ*, come *Rome*, non formerò distongo alcuno; quando bene io lo scriuessi con lettere d'vn palmo l'vna, Crederà forse alcuno che l'vso di questo Ritmo sia impraticabile; mà non può essere tale, mentre è stato praticato da gl'antichi: confesso bene che hauerebbe qualche poca più di difficoltà che la misura dupla; mà non tanta però che con mediocre essercitio ella non si rendesse superabile. In questo proposito voglio aggiugnere vna cosa osseruata da me, che ci sono alcune arie, le quali naturalmente pare che richiedino questa sorte di Ritmo, come quella bellissima *Deo Patri sit gloria* del Palestrina; benche sia accomodata al Ritmo, ò proportione dupla. Delche ne potrà far l'esperienza qualche curioso, & esperto musico. E frà tanto potrà contentarsi lo studioso lettore d'vna parte di essa; che per vn poco di saggio habbiamo trasportato in questa sorte di Ritmo, cioè.

Deo Patri

&c.

Doue lasciando à gl'eruditi il discernere frà questi tẽpi il piede Cretico, il Bacchio, l'Antibacchio; e le quattro sorti del Peone; auuertisco che se vi si conoscerà poca diuersità d'aria da quella che si sente, come l'hà messa il Palestrina, non per questo generalmente s'affermi che la misura ternaria, e la quinaria poco siano differenti; poiche la similitudine che qui si sẽte, nasce dalla qualità propria di questa modulatione, che, come accennai di sopra par che naturalmente richieda questa sorte di Ritmo, o spartimento. Mà mi pare d'vdire alcuno di questi che tutta la musica restringono à gl'angustissimi termini del Contrapunto, che il mandare cinque note à battuta, ancorche sia eguale, & in nessuna parte s'adoprino le note essẽtiale del Ritmo Peonico, può far grã varietà nel concento; mentre si varii l'intrecciamento delle consonanze, e dissonanze da quello che s'vsa nella misura eguale, e nella dupla: poiche diranno (e diranno bene) che nel Ritmo eguale, ò dattilico, ne' luoghi primi, & impari si deuono porre le consonanze; e ne' secondi, ò pari, le consonanze; onde d'eguale numero riescono queste con quelle; mà nella misura dupla, o ternaria, per ciascuna dissonanza, due consonanze si trouano; e per conseguenza nella sesquialtera, o quinaria per ogni tre consonanze due dissonanze, e non più, possono entrare. Mà costoro non s'auuedono che questo è vn saltare, come si dice, di palo in frasca; perche altro è parlare del Ritmo in quello che gl'è naturale proprio, & intrinseco; & altro di quello che accidentalmente si varia nel contrapunto per cagione della

varietà

varietà di quello, e se è errore notabile ne' termini, il confondere il Contrapunto con la semplice Melodia; ancorche siano cose vicine, molto maggior'sarà il confonderlo col Ritmo; cosa al tutto diuersa, e d'vn altro ordine, e categoria. Et certamente in vn tamburo si potrà far sentire la diuersità de' tre generi Ritmici; mà non già varietà di melodia; e molto meno di contrapunto, concento, ò sinfonia. Se alcuno dunque hauesse in alcuna sua compositione osseruato quest' ordine, ò proportione quinaria nel mescolamento delle dissonanze con le consonanze, non diremo già ch'egl'habbia praticato il Ritmo, e misura quinaria, ò sesquialtera; mà solo vna sequela di tale sorte di Ritmo. E anco vn errare ne' termini il chiamare quintupla, e septupla proportione, quando cinque, ò sette note si mandano per battuta: e sesquialtera, e sesquiterza, quando la comparatione si fà trà due parti opposte, come ne' passi seguenti fà il Morley erudito Musico Inglese.

Si come è vn capriccio inutile, e che accresce difficoltà a i cantori senza proposito, il far procedere le parti, come quì con diuerso Ritmo, ò battuta trà loro; & vn cōcetto simile à punto à quelli de gl'Architetti di tre, ò quattrocento anni fà; i quali per mancamento dell'arte vera, e per l'ignoranza che allora regnaua, si credeuano che con fare vn campanile torto, e pendente, ò simile altra fabrica strauagante, & insolita rendersi immortali, appresso i posteri.

ANNOTATIONI
Sopra il Discorso della perfettione delle Melodie.

F*Ac*. 97. *Pomponio Nenna*) Entrano in questo numero similmente i due Nannini Gio. Bernardino, e Gio. Maria, Felice Anerio, & altri.

Facc. 98. *S'introdusse poi à poco à poco nelle voci*) Di questa opinione fù anco il Signore Gio. de Bardi di sopra mentouato.

Per Organum in quell' età) In questo significato medesimo si prende hoggi da gli Spagnuoli *Canto de Organo*.

Con vocabolo di Beda) Il trattato *de Musica Theorica, & de quadrata*, che sotto nome di Beda si legge hoggi, frà le sue opere stampate, poco contiene di buono, e di notabile: e se pure in qualche parte è suo (che v'apparisce pure alcuna scintilla d'antica eruditione) per la maggior parte si conosce imperfetto, & alterato, ò interpolato, da chi che sia, di dottrina triuiale, e moderna. E se io n'hò à dire il mio parere, crederei che fusse vn fragmento di Beda; mà molto lacero, & imperfetto; e mescolato con qualche comento d'autore moderno

no, e Franceſe. Perche di ciò mi fanno ſoſpettare quelle parole. *Quaritur quare prius poſuit Diapaſon &c.* Queſto è ben certo che ne' tempi di Beda non ſi faceua mentione di lunghe, breui, e ſemibreui, che quiui vengono mentouate: nè delle voci Hocetus, Maneries, Motettis, Plicis &c. che ſono moderne, e Franceſi: e che più? ſino i principij di cantilene Franceſi vi ſi vedono inſeriti. *Demenant grand' joye &c.* Vedaſi dunque ſe quel trattato meriti d'eſſere poſto nella claſſe de' migliori Autori di Muſica antichi, come Boezio, & altri, conforme al ſentimento di qualche moderno.

Facc. 100. *Et egli medeſimo confeſſa.)*

In vna raccolta di ſue muſiche ſtampate in Firenze doue parla al lettore. Sopra tutto egli imparò aſſaisſimo dal Signore Gio. de Bardi, Signore veramente eruditisſimo, e grand'amatore dell'antichità: del quale hò vn diſcorſo ſcritto à penna indrizzato al medeſimo Caccini doue gli ſomminiſtra molti vtilisſimi auuertimenti per bene, e giuditioſamente comporre ad imitatione de gl'antichi.

Fac. 101. *Oltre la finezza de' componimēti.)*

Tengono comunemente i Cōtrapuntiſti che poche poeſie ſiano accomodate alla Muſica: perche ſe ſaranno di ſtile vn poco ſolleuato; di conſtruttione attaccata; e di concetti, e ſentimenti non ordinarij, le sbandiſcono incontinente da' loro componimenti, ò ſia perche non s'adattino bene alle modulationi artifizioſe; ò per la loro poca intelligenza, & induſtria. Con tutto ciò da 25. ò 30. anni in quà, e non più, s'è cominciato à porre in muſica Poeſie eleganti, e nobili; ò per dir meglio (perche ancora prima ſe ne modulauano alcune di queſta ſorte) à laſciare quelle canzoni goffe, e triuiali, che ſi ſentono

in bocca de' ciechi. Di questa sorte sono quelle ch'il buon Giannetto da Palestrina aggiunse alle Vergini del Petrarca: verbi gratia. *Non basta ch'vna volta tù portasti; si vil morte per mi, Hor non ti par che'l sangue sparso basti à trar l'anima à tì &c.*

Nello stile detto Recitatiuo) Molte sono le diuersità delle Melodie; sopra le quali altroue hò discorso. Tuttauia voglio in questo luogo per amore de gl'Idioti dichiarare più minutamente quello che sia propriamente stile Recitatiuo. Comunemente si crede che tutte quelle Musiche siano di questo stile, le quali sono composte, per vna sola voce. Mà veramente non è così: perche lasciando stare le modulationi del canto piano, & Ecclesiastico, che si cantano à vna voce sola, e tuttauia non si comprendono sotto il Recitatiuo; anco le Musiche più artifiziose, e frà queste le Sceniche, sono di variate sorti. Alcuni ne assegnano due, cioè, lo stile Narratiuo da altri detto Raccõtatiuo (in Greco si direbbe forse τρόπος ἐξαγγελτικὸς) e l'Espressiuo, che altri dicono Rappresentatiuo. Mà io v'aggiungo per terzo quello che più ristrettamente si dice Recitatiuo: dicendo che lo stile Monodico, che hoggi s'vsa per le scene (dal che s'esclude il Corico, e'l cãzonesco) è di tre sorti: prima il Narratiuo suddetto; il quale si chiama così per adoprarsi nelle Narrationi, e lunghi racconti de' Messi, e simili; e si discerne facilmente da gl'altri col trattenersi assai su le stesse corde (i Greci ciò dicono Μονοτονὶ) e quasi sempre su quelle del Tuono fondamentale; e con tempi veloci, e simili a quelli della fauella. Per essempio, doue nell'Euridice si racconta la morte d'Orfeo *Per quel vago Boschetto &c.*

Il secondo stile è lo speciale Recitatiuo, così detto perche

che propriamente conuiene a chi recita musicalmente; come anticamente faceuano i Rapsodi, che quanto al rappresentare in scena impropriamente si dice Recitare; essendo più tosto vn'imitare, ò atteggiare: il che i Latini dicono *Agere*. La qualità della sua melodia è mezzana tra la Narratiua, e l'Espressiua: perche è più ariosa d'amendue; e meno patetica di questa. Si sentono in essa molto spesso alcune desinenze; che seruono come di luoghi topici a i Cópositori: e generano qualche tedio ne gl'vditori; verbigratia L'vso suo principale è per i Prologi; doue veramente è più tolerabile che altroue: benche il vero suo luogo è il pulpito, e non la scena: perche ottimamente conuiene alle Rapsodie, e simili Recitationi col canto di Poemi Heroici; ò siano di versi d'vna sorte continuati, come l'Heroico de gl'Antichi, e'l verso sciolto de moderni; o di variate sorti, come gl'Idillij; o legati in stãze; come l'ottaua rima; e le canzoni distese; e perciò sotto questo genere si comprendono anco per mio parere molte arie d'ottaue, che si cantano per l'Italia. Per saggio di questo stile si potrebbe addurre il Prologo dell'Euridice sopradetto. *Io che d'alti sospiri, &c.* La terza sorte è quella che da noi si chiama Espressiua: la qual sola è veramente propria, e conueneuole alla scena: poiche per opinione nostra douerebbonsi l'altre due allontanarsene: la prima come troppo satieuole, e da posporsi ad vna semplice fauella; e la seconda per hauere troppo della cantilena, e confarsi meglio co' Poemi di genere misto. Nell'Espressiua dunque si fa professione di bene esprimere gli affetti; & in qualche parte quegl'accenti naturali del parlare patetico: e questa è quella ch'hà grandissima forza

ne

ne gl'animi humani: a ſegno che, quando è accompagnata d'vna viuace attione, e d'vn parlare proportionato al ſoggetto, marauiglioſamente commuoue il riſo, il pianto, lo ſdegno, &c. Qui hanno luogo ſopra tutto quelle mutationi di Tuono, di Genere, e di Ritmo, che ſono le maggiori ricchezze, e sfoggi della Muſica. Eſſempio ne può dare il lamento d'Arianna; hoggimai noto a tutti, ch'è la più bella compoſitione che ſi ſia ancor veduta tra le Muſiche ſceniche, e Teatrali.

E *particolarmente di Gioſeppe Cenci)* Queſti fiorì nel Pontificato di Paolo Quinto felice memoria; e s'ingeriua anco di far verſi; ma di quei dozzinali poco fa detti, ch'egli medeſimo poi veſtiua aſſai acconciamente di melodie; onde haueuano grandiſſimo ſpaccio (benche di materia così rozza) che quaſi non ſi cantaua altro in Roma, mentre egli viſſe.

Di modo che ſe la Muſica è arriuata hoggi al ſommo, come molti credono, vna delle più eſſentiali circoſtanze alla ſua perfettione, doppo tutte le altre gl'è ſopraggiunta; con ineſcuſabile traſcuraggine de'noſtri antepaſſati.

Facc. 102. Haueuano diuerſe figure da quelle del ſuono) Non hò potuto ancora comprendere qual neceſſità haueſſero gli antichi di ſeruirſi di note doppie, per la voce, e per l'inſtrumento: perche ſe bene l'Anonimo ſopramentouato ne reca qualche ragione, tuttauia quel paſſo non è così facile da intendere.

Facc. 104. Che pure hanno il predominio nella Muſica) E però diſſe Platone nel terzo delle leggi, ch'il Cantore deue ſeguitare il concetto de'

verſi

versi fatti dal Poeta; addolcendoli con la voce quasi come buon cuoco, che a viuanda ben stagionata aggiunga qualche condimento, per renderla più grata.

Facc. 106. *Che non vi si possono accomodare in maniera alcuna Poesie maestose, e sublimi)* Questo difetto è di tal importanza, che bisogna per forza confessare che lo stile della Musica d'hoggidì sia barbaro, più tosto che leggiadro, o nobile; per cagione di quelle benedette repliche, & accoppiamenti di diuerse parole in vn tempo; e di quei tanti artificii, che più diceuoli sarebbono nell'accompagnamento instrumẽtale; con che si saluerebbe il decoro della poesia, e la perfettione del concento. E questa tengo per me che fusse la maniera delle antiche musiche; sì delle coriche, come delle mondiche; poiche tre, o quattro pifferi che accompagnassero i concenti d'vn choro (o fussero vniformi, & all'ottaua, o variati d'aria nelle parti) poteuano far tutto quello che si fa ne' più artificiosi Madrigali, con molto maggior sodisfattione de gl'intendenti; e senza scapito alcuno della fauella. Questa era dunque la vera, & eccellente musica; massime accompagnata con quella varietà di melodia, di versi, e mouimenti Ritmici; e con sublime stile, & artificioso ballo: come si praticauano i Ditirambi; ne' quali, come scriue Plutarco, giudicauano gl'antichi, che consistesse l'eccellenza della Musica, del che ne tratto più diffusamente nel Discorso latino *De Dithyrambo.*

Facc. 108. *Nella quale si sentiua la differenza delle vocali lunghe, e delle breui)* Per essempio la vocale A. di queste due parole si profe-

riua

riua ſotto queſti tempi. La qual coſa è indubitabile, e certa; bēche ſi trouino perſone, per altro molto eruditе, che ſtimano hoggi impoſſibile il ritrouare quella pronuntia antica.

Mater Pater,

Facc. 112. In gran parte ſuperſtitioſe, & vane.) Vedaſi quello che ſe ne dice nel Diſcorſo ſopra le conſonanze.

Facc. 116. Da vn ſolo Cantore.) Gl'Inni de gl'antichi Greci da vn ſolo parimente ſi cantauano; e ſe da diuerſi ſi foſſero cantati, acconciamente ſi poteuano modulare ſecondo queſto ſtile Madrigaleſco in quelle parti doue i verſi interi conſiſtono in varij epitheti, o aggiunti teſsuti inſieme; come ſi vede in quelli d'Orfeo; perche non ſarebbe inconueniente, e ridire più volte l'iſteſſo, & inſieme proferirne diuerſi.

Facc. 117. Vna parte per volta.) Queſta conuenienza riſpettiuamente milita ancora in quelle ſorti di canzoni che raſſomigliano in qualche coſa Madrigali, come le Villanelle; qual fu vna ingegnoſa cōpoſitione del Signor Pietro della Valle, nella quale introduceua Sofonisba, e Maſſiniſſa, che inſieme cantando piangeuano la loro diſgratia in forma di Dialogo. Imperoche nella prima parte amendue cantauano inſieme l'iſteſse parole, eccettuatene alcune poche, che non conueniuano all'huomo, & alla donna; le quali tuttauia procedeuano per via d'imitatione preſso a preſso; come nel bel principio vna parte diceua *Sofonisba mio bene*; e l'altra parimente connettendoſi *Maſſiniſſa mio bene*. E coſi doue Sofonisba diceua *Conſorte mio*, Maſſiniſsa

diceua

diceua *Consorte mia*. Finita questa Strofe ciascuno di loro ne cantaua vn altra da se, e frà esse s'intrecciaua più volte in forma d'acclamatione da amendue cantandosi, *Ahi fato! Ahi sorte ria!*

Facc. 119. Crederei che fusse l'Arpa.) La qualità del suono di questo Instrumento, veramente è mirabile; perche hà del virile, e soaue insieme; & è molto gagliardo. Mà perche è poco atta, almeno come stà hora, ad esprimere le varietà de' Tuoni (che più d'ogn'altra cosa possono nobilitare, e rendere diletteuoli queste Rapsodie) resta perciò inferiore al Cembalo Triarmonico; accompagnato massime dal Violone Panarmonico, come l'hà il Signor Pietro della Valle. In questo proposito soggiungo che il Tripode di Pitagora Zacynthio, ò dal Zante, antico Musico, & vno de' primi che scriuessero di questa facoltà (il quale è citato ne gl'Elementi Harmonici d'Aristosseno) può seruire insieme di proua, per mostrare l'vso di diuersi Tuoni in vn medesimo Instrumento appresso gl'antichi; e di modello d'vn Arpa che contenga i tre principali, à guisa del Cembalo Triarmonico; di cui si vede la tastatura nel nostro Compendio. Questo vien descritto da Artemone appresso Ateneo nel 14. libro con le parole che seguono: che, per essere vn passo notabile, e l'inuentione per altro ingegnosa, e bizzarra, e degna di risorgere per opra di qualche spirito pellegrino, voglio riferire quì fedelmente; massime per non essere state sin ora troppo bene intese. καὶ περὶ τοῦ τρίποδος τοῦ καλουμένου ὀργάνου δὲ καὶ τοῦτο μουσικὸν, ὁ προειρημένος Ἀρτέμων γράφει οὕτως. ὅθεν πολλὰ τῶν ὀργάνων οὐδ' εἰ γέγονεν ἐπιγινώσκεται. καθάπερ ὁ Πυθαγόρου τοῦ Ζακυνθίου τρίπους. ὀλιγοχρόνιον γὰρ τὴν ἀκμὴν σχὼν. καὶ διὰ τὸ δοκεῖν ἐργώδης εἶναι κατὰ τὴν χειροθεσίαν, ἢ δι' ἣν δήποτ' οὖν αἰτίαν συντόμως καταλυθεὶς διαλέληθε τοὺς

πολλοῖς. ἦν δὲ παραπλήσιος μὲν Δελφικῷ τρίποδι, καὶ τοὔνομα ἐντεῦθεν ἔσχεν· τὴν δὲ χρῆσιν τριπλῆς κιθάρας παρείχετο. τῶν γὰρ ποδῶν ἑστώτων ἐπί τινος βάσεως εὐστρόφου, καθάπερ αἱ τῶν περιάκτων δίφρων κατασκευάζονται θέσεις, τὰς μεταξὺ τρεῖς χώρας τὰς ἀπὸ ποδὸς ἐπὶ πόδα διεστώσας ἐνέτεινε χορδαῖς, ἐπιθεὶς ἑκάστῃ πῆχυν· καὶ κάτω προσαρμόσας χορδοτόνια. καὶ τὸν ἐπάνω κόσμον κοινὸν τοῦ λέβητος, καὶ τῶν παρηρτημένων ἐνίων ἀποδοὺς· ἐξ ὧν καὶ τὴν φαντασίαν εἶχεν ἀστείαν, καὶ τὸν ἦχον προσέβαλεν ἁδρότερον. διένειμεν δ' ἑκάστης χώρας τὰς τρεῖς ἁρμονίας, τήν τε Δωριστὶ, καὶ Λυδιστὶ, καὶ Φρυγιστί. καὶ καθεζόμενος αὐτὸς ἐπί τινος δίφρου περὶ ταυτὸν συμμέτρως ἔχοντα (ἔχοντος) τῇ στάσει· διήρας δὲ τὴν εὐώνυμον χεῖρα πρὸς τὴν ἐπιβολὴν, καὶ τῇ ἑτέρᾳ χρησάμενος τῷ πλήκτρῳ, καθ' ὁποίαν ἂν πρώτην εἴρητο τῶν ἁρμονιῶν, μετέστρεφε τῷ ποδὶ τὴν βάσιν εὔστροφον οὖσαν· καὶ πρὸς ἑτέραν πλευρὰν πάλιν ἐπιβάλλων, ἔκρουε· καὶ πάλιν ἑτέραν. οὕτω δ' ὀξέως ὑπὸ τὴν χεῖρα προσέπιπτεν αὐτῷ τὰ συστήματα ἡ τῆς βάσεως εὐκινησία τῷ ποδὶ ψαυομένη· καὶ τὴν χειρουργίαν ἐπὶ τοσοῦτον ἰδίαν κατεσκεύαζεν ὥστ' εἴ τις μὴ συνορῴη τὸ γινόμενον, ἀλλὰ διὰ τῆς ἀκοῆς μόνον κρίνοι, νομίζειν τριῶν κιθαριστῶν ἀκούειν διαφόρως ἡρμοσμένων, καὶ τοῦτο τὸ ὄργανον θαυμασθὲν ἰσχυρῶς, μετὰ τὸν ἐκείνου βίον ἐξέλιπεν εὐθέως. cioè. Et intorno al Tripode (che cosi anche si chiamò vna sorte d'Instrumēto musicale) il predetto Artemone scriue cosi. che di molti Instrumēti appena hoggi si sà se mai furono. Per essēpio il Tripode di Pitagora, dal Zante: imperoche hauēdo hauuto nō molto lungamente corso, ouero perche pareua faticoso nell'operatione manuale, ò per qualsiuoglia altra cagione; presto si guastò; e dalla maggior parte fù dimenticato, Questi era simile al Tripode Delfico (onde anco prese il suo nome) e quanto all'vso rappresentaua tre Cithare (ò Arpe) I suoi tre piedi si reggeuano sopra vna base ageuole à voltarsi, à guisa de' piedi di quelle sedie che si girano. Mà ne gli spatij compresi trà vn piede, e l'altro furono da lui tese le corde, hauendo soprapposto à ciascuno spatio vn gomito, ò bastone: e da basso accomodatiui i bischeri. Di sopra poi v'aggiunse alcuni pendoli, che ser-

uiuano

uiuano per ornamento al Lebete (ò Vaſo di rame ſimile à vna Caldara) Dalle quali coſe ne formò inſieme vn Idea aſſai leggiadra in viſta; e ne cauò vna riſonanza molto gagliarda. Diſtribui poi in ciaſcuno ſpatio vna delle tre Atmonie Doria, Lidia, Frigia; di modo che ſedendo egli in vna ſediola proportionatamente diſtante; e ſpingendo la ſiniſtra mano verſo le corde, e con l'altra ſeruendoſi del plettro, imprendeua prima à ſonare, qual delle tre Armonie voleua; e girando col piede la Baſe, che facilmente ſi volgeua, ſi ſeruiua d'vn altro lato, e poi del terzo.

E con tanta preſtezza gli veniuano i Siſtemi alla mano, per la mobilità della Baſe tocca dal piede, e tanto prontamente s'era aſſuefatto al taſteggiare, che ſe vno non vedendo queſt' operatione dall' vdito ſolo n' haueſſe giudicato, hauerebbe creduto d' vdire tre ſonatori, che di diuerſi accordi, ò Armonie ſi ſeruiſſero. Il quale Inſtrumento, ſe bene grandemente fù ammirato, tuttauia doppo la morte dell' Inuentore, preſtamente mancò. Non sò ſe queſta diſcrizzione parrà ad altrui aſsai chiara ad intẽderſi, e ridurre l'inſtrumento in pratica. A me baſterebbe l'animo di cauarne vn modello aſsai vicino all'antico: di forma leggiadra, & aſsai ageuole nell'hodierna pratica. Mi marauiglio poi del Glareano che per la voce Baſis intendeſse in queſto luogo quello che hoggi ſi dice vn Baſso; come anco di quelli che hanno ſcritto, verbi gratia il Vigenero, che à chi ſentiua ſonare queſt'inſtrumento, pareua d'vdire tre ſonatori inſieme. Il che nè Artemone, nè Ateneo dicono altrimenti.

Fac.121. Ne' paſſaggi ſi pecca parimente) Da gl'Italiani maſſimamente; i quali veramente nella mu-

ſtca ſoprauanzano di gran lunga l'altre nationi; mà in queſta parte, come ſi vede per eſperienza, poca ſodisfazzione gli danno: poiche datemi vn Spagnuolo che habbia guſto del canto; e più vn Franceſe; & vada per queſte Chieſe di Roma in qualche ſolennità, egl'ammirerà ſenza fallo la bellezza delle voci, e la ſoauità de' concenti; mà queſti paſsaggi adoprati quaſi in ogni ſillaba, e con tanta affettatione di tenerezza, & oſtentatione di peritia, poco gli parranno adequati alla ſantità de' luoghi, e ſuggetti ſacri; e lontani da ogni ragione, e conuenienza. Et crederemo che in ciò conſiſta l'eccellenza di queſta Arte? e che gli altri ſiano zoccoli, & inſenſati? Mà è difficile correggere quegl'errori che hanno qualche ſembianza di perfettione: perche *Decipimur ſpecie recti*.

Facc. 130. di poco frutto rieſcono)

E veriſsimo che poca vtilità ſi trae da queſta ſorte d'inſtrumenti che hanno il tuono diuiſo in cinque parti (a i quali conuiene beniſſimo il nome di Panarmonici) in comparatione di quelli che hanno due, ò tre taſtature, ò Armonie ſeparate. Tuttauia per chi haueſse curioſità di farne fare qualchuno; ò per praticarui la circolatione delle conſonanze; ò per altro ſuo fine, voglio aggiugnere queſte quattro parole; dichiarando breuemente il modo che mi pare più facile, e ſpedito. Io non sò vedere qual fine haueſsero quelli che facendo fabricare ſimili inſtrumenti, accoppiarono inſieme tante taſtature diuerſe, che à vederle ſolo, ſgomentano ogni perito, e patiente ſonatore: poiche di quattro, di ſei, e ſino d'otto ne ſono ſtati fatti; della qual ſorte intendo trouarſene in Ferrara, in Napoli, & in Meſſina: anzi di quelli anco mi marauiglio che con due taſtature, amendue ſpezzate, hanno volu

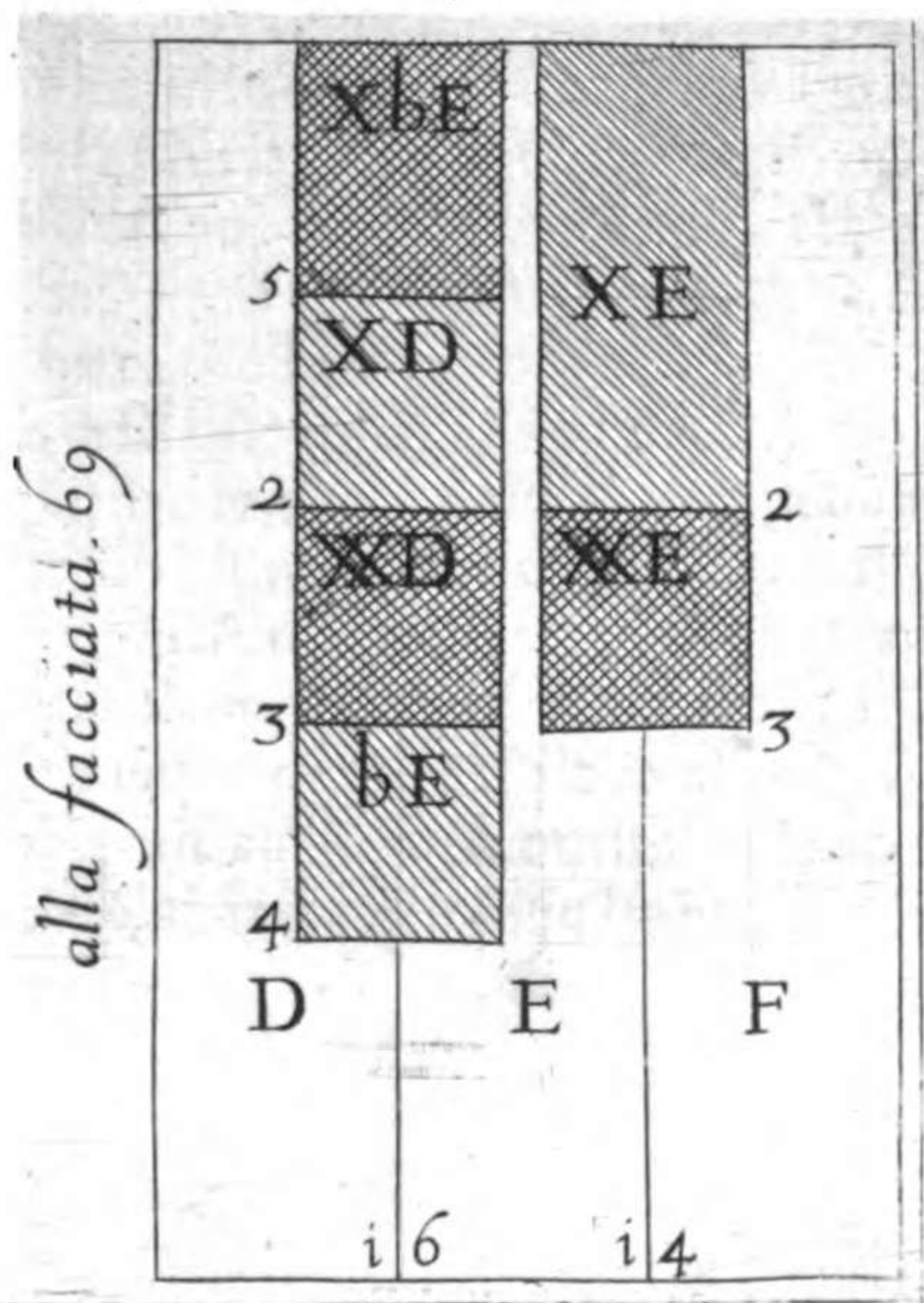
to

to i loro Cembali; credendoſi forſe di trouare in eſſi la quinta eſſenza della Muſica. Poiche per diuidere il tuono in cinque parti (non dico eguali; perche ſarebbe vna diuiſione ſciocca: & così anco quella d'otto, ò di noue comme, imaginata da alcuni) non è dubbio che baſtano ſei voci: à tale che contenendone due taſtature, ò Inſtrumēti ſeparati, & amēdue ſpezzati, inſino ad otto, cioè quattro per ciaſcuno; due voci, & altre tanti interualli vi ſaranno di ſouerchio; e per conſeguenza vi ſi troueranno molti vniſoni, che recheranno ſempre notabil confuſione & ingombro. Mà il miglior modo è di ridurre tutte le voci ad vn ſolo Siſtema inſpeſſato; nel quale entreranno quattro ſpezzati trà voce, & voce, ne' luoghi de' tuoni; e due trà il *mi* e'l *fa*; trentadue voci per ottaua; & 127 corde in tutto per quattro ottaue.

La diſpoſitione della taſtatura ſi può conoſcere da queſto ſaggio di tre taſti, che ſi vede qui.

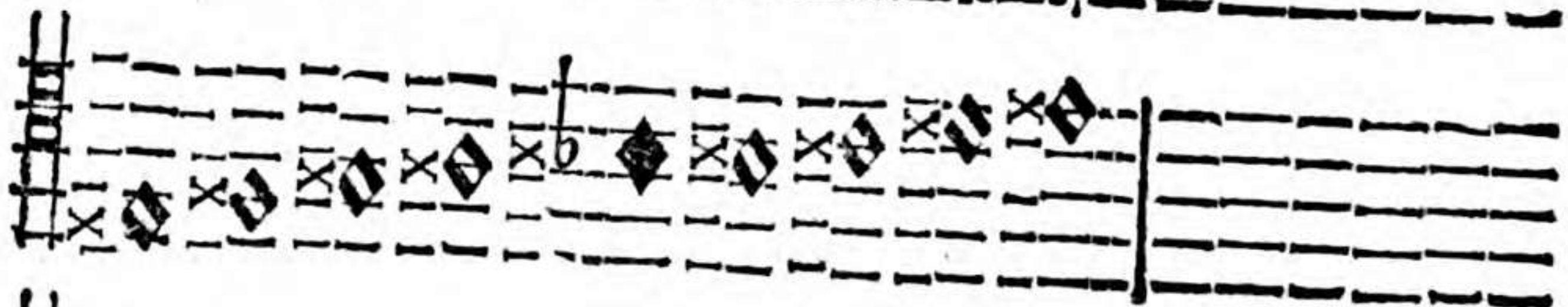
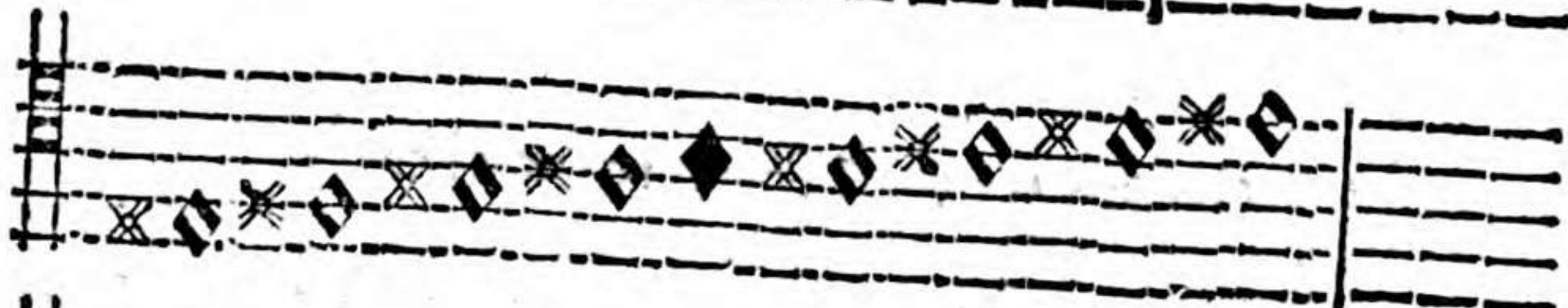
Organo Panarmonico

alla facciata. 69

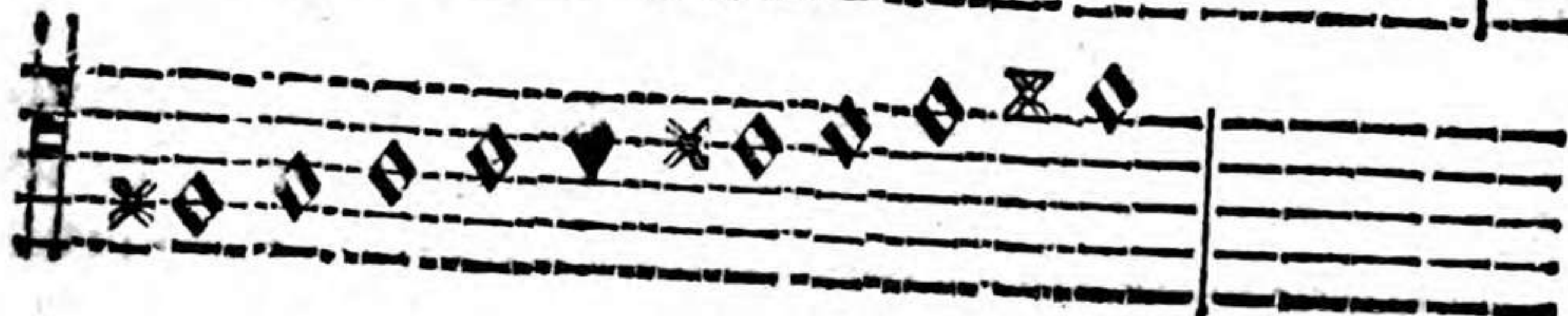
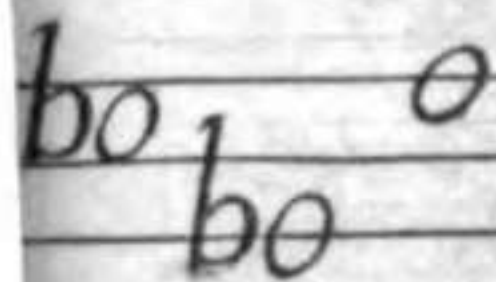
XbE
5
XD
XE
2
XD
XE
2
3
bE
3
4
D E F
i6 i4

L'ordine con che procedono le voci dal graue all'acu to, si mostra con le cifre; benche non sia continuato, mà interrotto; à fin che le più ordinarie, e comuni restino più à basso, e più commode alla mano; e quelle che hanno l'istesso segno, venghino à riscontro. Con tre sorti di colori par che si possino acconciamente distinguere tutte, sẽza ammettere il nero; perche non è molto à proposito, per segnarui le note. Per nascondere poi il gran rialzamẽto che farebbono gl'vltimi spezzati, si possono solleuare alquãto le palette de'tasti principali dalla parte di dietro, e darli vn poco di pendio. Resta poi euidente, senza ch' io l'auuertisca, che le corde si deuono scompartire in due ordini sopra il corpo dell'instrumento; assegnandone la metà all'inferiore, e'l restante al superiore: e che tale sorte di diuisione, e tastatura meglio conuiene all'Organo che al Clauicembalo: perche nõ permette la dispositione interrotta de' tasti di caminarui velocemente con le dita. La maniera poi di segnar queste voci, e quinte parti di tuono, e di procedere gradatamente salendo, ò scendendo per tutto il Sistema, perche à pochi è nota, voglio per comun benefizio mostrarla; auuertendo che de' due modi di segnare la quinta voce (cioè quella ch'è trà il b E, e l'E) X b E, ✕✕ D. ciascuno hà vn imperfettione, che secondo il primo, nelle progressioni si salta vn luogo (cioè spatio, ò riga) & il secondo hà questo di male che trà l'*e la, mi* per essempio, e'l suo b molle, vi s'interpone vn d *la sol, re*, solleuato. Voglio anco con tal occasione mostrare il modo come si faccia il circolo Armonico, & vna ricercata di tutte le voci, doppo la quale si torna al medesimo principio: la quale seruirà anco per accordare tutte le voci di questo instrumento Panarmonico con molta facilità (ricordandosi però di scemare alquanto le quinte,

& ac-

& accrescere le quarte) e per rendere vana, & opprobriosa la cautelosa inuidia di quelli che tengono celate simili cose, ò per farsene honore, come di qualche gran segreto, & auuantaggiarsi sopra gl'altri, ò per rancore che hanno che altri sappia quello che stimano più raro, e pregiato.

Quarta specie d'Ottaua.

L'ISTESSA vna diesi o $\frac{1}{5}$ di tuono più acuta.

due diesi, o vn semituono minore più acuta

3. diesi, o vn semituono maggiore più acuta.

4. diesi, o due semituoni minori più acuta.

5. diesi, o vn tuono più acuta.

Mà la Circolatione si fà cominciando da qualche corda graue dell'instrumento, e salendo poi sempre di quinta, e scendendo di quarta, in sino che ci trouiamo in vna voce corrispondente (*æquisonè*) alla prima (il che segue doppo tre ottaue) dalla quale per i medesimi gradi si può tornare all'vnisono, scendendo di quinta, e salendo di quarta

72

Doue noterà il curioso lettore l'interuallo di terza apparente (benche veramente sia quarta) frà il settimo, & l'ottauo grado, e frà il 13. e'l 14; e come ogni sorte di nota ci s'incontra, e che questa scala si compone di 16. gradi, e di due serie di 15. tuoni continuati; i quali con l'aggiunta della quinta, constituiscono la sopradetta vigesima seconda, ò trisdiapason di questa proportione $\frac{8}{1}$ e sopra questa osseruatione m'imagino che si fondasse il Trattato sopra la Musica Sferica di D. Girolamo Rossell mentouato dal Zarlino; mà per quanto mi persuado, non venuto in luce. Del restante questo instrumento può seruire non solo per cominciare da qualsiuoglia nota tutte le specie (perche ciò si può far anche con vno di quelli che hanno diuiso il tuono in tre parti sole, che dicono cromatici) e per

per la circolatione mostrata, & altre simili; mà per cantare, e sonare quanto si vuole più alto, ò più basso, e per alzare, ò abbassare la modulatione à poco à poco, in modo ch'il Cantore appena se n'accorga; e per altri simili fini, di maggiore curiosità che profitto.

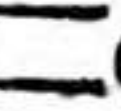
Fac. 131. Mà perche queste materie musicali) Quei pochi essempij di modulatione à due, che hò aggiunti à questa opera per fare comprendere meglio i miei concetti, e per dichiaratione d'alcuni termini Musicali Greci, non ostante tante proteste fatte da me; & ancorche, mentre quelli si stampauano, nõ haueuo speranza d'incontrare vn pari del Signor Pietro Eredia che mi potesse, e molto meglio, risparmiare questa fatica (che altrimenti ciò mi saria bastato) hanno dato occasione ad alcuni di mostrare la loro scortesia, e malignità; parendogli che io sia stato troppo temerario à publicare compositioni si mal fatte; in vece di ringratiarmi, che per giouare al publico, io mi sia addossato tante fatiche, f. à le mie più serie occupationi; insino à studiare i precetti d'vn arte à me nuoua; e tenuta da loro per vastissima.

ANNOTATIONI

Sopra l'Aggiunta.

F*Ac. 137. Se non in consonanza successiua)* Si serue quasi dell'istesso modo di parlare Theone Platonico nel suo Enchiridio, ò manuale di musica, doue chiama il tuono, la diesi, &c. σύμφωνα κατὰ συνέχειαν *consonanti, secondo la continuatione*, che gl'altri Autori chiamano διαστήματα ἐμμελῆ. Interualli Emmeli cioè cantabili.

Si fà mentione dallo Scoliaste di Pindaro) Della prima specie ne fà anco mentione Aristotile ne' Problemi musicali, doue dice καθάπερ τοῖς ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούουσι *come à quelli che doppo il canto suonano*.

Mà marauigliosa, & inimitabile da più moderni) in conformità di questo scriue Aristotile nel lib. 8. della Politica che l'Arie d'Olimpo manifestamente si conosceuano hauere dell'entusiastico; cioè che commoueuano gl'animi ad vn certo impeto generoso *il* che gl'antichi chiamauano furor Diuino.

Facc. 138. Instrumento graue, & simbolizante con la nostra Tiorba) Diomede Scolastico sopra l'Arte di Dionisio (ch'è nella libreria Vaticana manoscritto) dice che ἁπάντων τῶν ὀργάνων ἀξιοπιστότερον ἡ λύρα

Frà

Frà tutti gl'instrumenti (musicali *) il più autoreuole è la Lira .*

Facc. 163. *Segue il Sonetto di Nostro Signore)* Voglio auuertire à chi legge che le mutationi di Tuono, e di Ritmo che si sentono in questo nobilissimo Sonetto, forse appariranno disconueneuoli alla grauità di esso; la qual cosa fù veramente antiueduta da noi: mà non per questo hauemmo per inconueniente di farlo cõporre in questa forma; per far conoscere maggiormente la diuersità dell'vno, e l'altro Tuono; per dar essempio d'vna melodia ben regolata: imaginandoci ch'alle persone discrete fusse superfluo questo auuiso: senza tener cõto di quel che poteuano dire alcuni inuidiosi, e maligni; à i quali non manca mai materia di riprendere à dritto ò, à rouescio: cosa similmente preueduta da noi; come si può conoscere dall'Epigramma posto nel frontispitio del libro.

Cioè vnisona al punto, ò nota precedente) Quel punto s'è posto doue la facciata si volta; e doue la prima nota del Tuono seguente non è vnisona all'vltima del precedente: potranno tuttauia i discreti Compositori, quando tal modo non piacesse loro, trouarne vn'altro migliore, ò seruirsi del Segno detto Ripresa notandolo auanti la mutatione della Chiaue; mà con l'aggiunta del ♮, ò b molle, doue si richiedono.

TRATTATO PRIMO de' Tuoni, o Modi veri

Al Signor

PIETRO DELLA VALLE.

LA Speculatione de' Tuoni, ò Modi veri reſtaurati da noi è altrettanto ſottile, e profonda, quanto dilettevole, e curioſa: imperoche per ben capirla fà di meſtieri di ſeruirſi di certe aſtrattioni dell'intelletto; le quali non rieſcono meno difficili à queſti pratici volgari, per la poca habilità che hanno alle operationi mentali, che ad vn ſemplice Teorico le intonationi de gl'interualli conſonãti, ò diſſonanti; per mancamento d'eſſercitio. Potrà dunque ragioneuolmente marauigliarſi qualch'vno che V.S. Illuſtriſſima ſe ne ſia in così breue tempo, e con tanta facilità impoſſeſſata; come io ne poſſo far ampia teſtimonianza; ſe non hauerà notitia della ſua rara eruditione, e perſpicaciſſimo ingegno; aggiunta vna memoria tanto felice che (laſciamo ſtare l'acquiſto di tante lingue ſtraniere) doppo hauere compoſto molti meſi prima alcune melodie aſſai lunghe (le quali accompagna con rara vnione di Poeta, e di Muſico à i ſuoi proprij verſi) coſi bene ſe ne ricorda ſenza alcun aiuto di note, come ſe all'ora all'ora gli fuſſero nate. Grand'obbligo hauerà per certo la

poſterità

posterità à gl'otij, e diporti di V. S. Illustrissima: poiche col ridurre in pratica quello ch'io mi sono ingegnato d'insegnare co' miei Discorsi, sarà potissima cagione che sì notabil'acquisto, che ne fà la Professione Musicale, si rēda comune à tutti, e si propaghi pel mondo. Trattenimento veramente degno d'vn Caualiere suo pari; che gli sōministra modo, in ricrearsi dalle cure noiose, di giouare insieme alla conuersatione humana. Era ben dunque ragioneuole che non ad altri, che à lei s'inuiasse il presente Trattato, nel quale più metodica, che historicamente (come fò in vn altro) vò trattando della materia de' Tuoni antichi, & veri; già che per la pratica che vi hà fatto, niuno può aggiustarlo meglio cō la bilancia, per così dire, dell'esperienza; e per la sua natural bontà, e gentilezza sò che non gli parrà fatica di farlo; anco per mio proprio rispetto.

E cosa nota trà i Musici che la Diapason, ò ottaua tiene quell'istesso luogo ne gl'interualli Harmonici, ch'il Denario frà i numeri nell'Aritmetica: percioche questa consonanza è quella che regola, misura, e dispone tutte le melodie; e che giustamente si chiama la Regina delle cōsonanze; essendo come mezzana, & vincolo trà esse, e l'vnisono. Onde tutte le varietà delle Harmonie, e misure de gl'interualli si prendono in ordine à lei, per essere come il tutto Musicale; che abbraccia, e comprende nel suo giro ogn'altro interuallo. E perche essa si risolue, e diuide immediatamente nella Diapente, e nella Diatessaron, queste due consonanze sono come le forme particolari, ò partiali del corpo Harmonico; e la Diapason è come la forma totale, che gli da in certo modo l'anima, e l'vltimo essere. E però possiamo dire, che si come le melodie anguste (quelle cioè che hanno gl'estremi poco distanti)

si regolino con la misura delle quarte, e delle quinte, così le melodie larghe, e molto distanti ne gl'estremi si reggolino, e misurino con l'ottaua. Dalle varie forme, e dispositioni de gl'interualli di queste tre consonanze, ò consonanti Sistemi, nasce quella varietà che si sente nelle melodie, e ne' Modi: voce che in nostra lingua suona Maniere, & in Greco τρόπος, i quali, come mostrai nel compendio con le figure, alcuna volta, si pigliano separati dal Tuono; nel quale senso non meritano il nome d'Harmonie; mà si bene quando oltre la diuersa specie d'ottaua (che non è altro ch'vn diuerso ordine, ò serie de' suoi sette interualli) contiene anco diuersa tensione di voce, secõdo il graue, e l'acuto. Mà perche le parti sono prima del tutto (benche nel caso nostro par che succeda al contrario) il buon metodo richiede, già che l'Harmonie antiche conteneuano diuerse specie d'ottaua trà loro, e queste si compongono d'vna quinta, e d'vna quarta, che prima mostriamo l'ordine, e diuersità di queste. In tutti i Sistemi che vno d'esuoi interualli vna volta sola contenghino, quanti luoghi tal'interuallo può variare, tante s'intendono essere le sue specie. Onde contenendo la Diatessaron (quì si parla del genere Diatonico) due tuoni, & vn semituono; quanti siti può variare detto semituono, tante saranno le sue specie; perche dunque può occupare tutti i luoghi, cioè il primo, secondo, e terzo, tre parimente sono le specie di quarta. Così anco le specie della quinta sono quattro; perche in altrettanti luogi può trouarsi il semituono. Mà perche quest'ordine non può essere comune à tutti tre i Generi (poiche nell'Enarmonico, il semituono abbraccia due interualli) vn altro ne osseruarono sottilmente i Greci; & in particolare Tolomeo, che può comunicarsi con tutti. In questo non si guarda al se-

mituono

mituono; mà al terzo interuallo di ciascun Tetracordo (dico terzo, secondo i moderni, che cominciano dal graue; mà primo, secondo gl'antichi Greci, che dall'acuto al graue procedono) imperoche questo è quello che veramente differentia i Generi; essendo il più piccolo nel Diatonico (cioè il tuono) nel Cromatico mediocre (cioè il semiditono) e nell'Enarmonico il maggiore (cioè il ditono). Di modo che quell'ordine che terrà tal interuallo nelle tre sorti di Diatessaron, s'intenderà anco in esse quarte: perche prima sarà quella, che l'hà nel primo luogo (verso l'acuto) come B, E. la qual sola si comprende frà le corde stabili: perche segue l'ordine naturale de' Tetracordi. Et è anco la prima, secondo quelli che guardano al semituono; come fà Cleonide appresso i Greci. La seconda poi s'intenderà quella che hà tal'interuallo proprio nel secondo luogo, ò mezzano; come dal C. all'F; la qual'è terza in ordine, secondo Cleonide, e gl'altri antichi, che guardano al semituono; e prima conforme à i Moderni Musici (e considerisi se ci possono essere più dispareri) che vogliono cominciare dall'*vt*, salendo. Mà la terza sarà quella che hauerà tal'interuallo proprio nel terzo luogo, ò da basso; come dal D. al G; la quale è prima in ordine secondo gl'antichimoderni, e seconda appresso i più moderni. Le quattro specie poi di quinta, e le sette d'ottaua, Tolomeo, e gl'altri migliori autori Greci le dispongono, secondo l'ordine di quell'interuallo ch'è comune a tutti i tre Generi, cioè il Tuono Disgiuntiuo A ♮; ponendo per prima specie (di Diapente) doue quel tuono è nel primo luogo (di sopra) come in questa E, ♮. la seconda doue è nel secondo luogo; come in questa F, C. la terza nel terzo; come G, D. e la quarta finalmente nel quarto; come A, E. Il quale ordine

ne è bellissimo, e molto regolato; e torna ottimamente per molti rispetti; e perche cosi le tre specie di quarta, e le quattro di quinta, si trouano in sette corde continuate, cominciando dal ♮ *mi* all'in sù: e perche serue a tutti i tre Generi; due de' quali (il Cromatico, e l'Enarmonico) non hanno altro tuono che quello; e perciò, senz'altra aggiunta i Greci semplicemente lo dicono il *tuono*, Aristide, Bacchio, Cleonide &c. oltre che mostra anco meglio come i tre Modi principali, generali, e più antichi, Dorio, Frigio, Lidio, naschino dalle tre specie di quarta (che in ragione della simplicità sono più antiche per natura che quelle di quinta) & i quattro aggiunti di poi, dalle quattro specie di quinta. Dal medesimo tuono Disgiuntiuo variano gl'antichi le sette specie d'ottaua; ponendo la prima quella che l'ha nel primo luogo; come da Hypate Hypaton (E *mi*) alla Paramese (♮. *mi*) la quale assegnano al Missolidio: la seconda da Parhypate Hypaton (C *fa*, *vt*) alla Trite Diezeugmenon (C *sol*, *fa*, *vt*) doue detto tuono è nel secondo luogo; la quale danno al Lidio: e con l'istesso ordine la terza da Lichanos Hypaton (D *sol*, *re*) alla Paranete Diezeugmenon (d, *la*, *sol*, *re*) Frigio: la quarta dall'Hypate Meson (E *la*, *mi*) alla Nete Diezeugmenon (e *la*, *mi*) Dorio: la quinta dalla Parhypate Meson (F *fa*, *vt*) alla Trite Hyperbolæon (f *fa*, *vt*) Hypolidio: la sesta dalla Lichanos Meson (G *sol*, *re*, *vt*) alla Paranete Hyperbolæon (g *sol*, *re*, *vt*) Hypophrygio; e la settima finalmente dalla Mese (a *la*, *mi*, *re*) alla Nete Hyperbolæon (à *la*, *mi*, *re*) Hypodorio; e questo è l'ordine di numerare le specie delle tre prime consonanze concordemente osseruato da gl'antichi Musici Greci; non attendendo a quella poca diuersità ch'è trà Cleonide, e gl'altri nelle

specie

ſpecie della Diateſsaron . Però deueſi auuertire che la figura, ò tauola che pone il Gogauino traduttore di Tolomeo(doue la prima ſpecie d'ottaua ſi troua trà la Proſlambanomenos , e la Meſe) è falſa, e contro la mente dell'Autore; come ſi può vedere chiaramente nel teſto del capitolo precedente à detta tauola; cioè il ſecondo del lib. ſecondo . Quanto all'ordine di Boethio è da notare che ſe il teſto del capitolo 13.del quarto libro è corretto; cioè ſe l'A conuiene veramente all'Hypate Hypaton, e così l'altre tredici, procedendo ſino all'O, aſſegnata alla Nete Hyperbolæon, come ſi vede nell'editione del Glareano;la prima ſpecie di Diateſſaron appreſſo di lui è queſta E , A : la ſeconda D , G : e la terza C , F . doue ſi conoſce che egli ſegue l'ordine del ſemituono conforme à Cleonide, & i moderni .

Nel che s'è ingannato il Salinas dicendo, che la prima di Boethio ſia la terza di Tolomeo; e la terza prima: perche nella prima conuengono tutti; mà la ſeconda di Boethio, è la terza di Tolomeo; e la terza, ſeconda. Mà l'ordine delle quinte appreſſo di lui è tale (ſe bene anco in queſto il Salinas s'allontana dal teſto) la prima dall'E, al ♮: la ſeconda dal D, all'A: la terza dal C, al G: e la quarta dal B all'F. la quale, perche non è vera Diapente , ancorche ſia trà cinque corde; mà vna Pſeudodiapente, ò quinta falſa; e non è veriſimile che Boethio l habbia connumerata trà le vere, dubito grandemente, che nel teſto vi ſia errore;il quale per parer mio conſiſte nell'eſſere ſtate mal'accoppiate le lettere (i Greci le dicono *Diagrammata*) alle corde, ò nomi di eſſe, ch'egli pone alla fine di detto capo: cioè che in vece d'aſſegnare l'A alla Proſlambanomenos;il B.all Hipate Hipaton &c.Sia ſtato data l'A all'Hipate Hipaton, il B. alla Parhipate Hipaton; e l'al-

tre di mano in mano; come si vede nell'editione del Glareano: rimanendo senza littera la Proslambanomenos per cagione di quelle parole *At si ab his Proslambanomenos detrahatur, erunt quatuordecim*: Le quali diedero occasione di credere che si douesse leggere quello che segue, così. *Sit A Hypate Hypaton, B. Parhypate Hypaton &c.* e non, come par verisimile, *Sit Hypate Hypaton B; Parhypate Hypaton C, &c.* La quale verisimilitudine si conferma anco dal Diagrāma che si vede alla fine del capitolo 16 doue l'A. è segno di detta corda; il B. dell'Hypate Hypaton; e così le altre di mano in mano, fino al P, segno della Nete Hyperbolæon: e dall'essere stata perpetuamente assegnata alla Proslambanomenos, l'istessa lettera A. da Guidone, e da gl'altri che seguirono, & imitarono Boezio. Comunque cio sia seguito, è certo che nelle specie della Diapason, e nell'ordine di esse, egli non discorda punto da gl'antichi; come si vede nel capitolo 13. doue dice, *Nam ab Hypate Hypaton ordientibus vna est AB, eaque est prima ab Hypate Hypaton in Paramesen &c.* Contutto che procedino queste parole *Diapason vero consonantiæ siue ab Hypate Hypaton in Paramesen, siue à Nete Hyperbolæon in mesen ordo sumatur, tres tantummodo species obtinebit, quæ immobilibus vocibus coerceantur.* Le quali dicono bene che si poteua cominciare à contare le specie così dalla Nete Hiperbolæon alla Mese scendendo, come dall'Hipate Hipaton alla Paramese salendo; mà non già ch'egli cominci la prima (come credono i moderni) dalla Proslambanomenos A *re* alla Mese à *la, mi, re*; e poi vada continuando la seconda dall'Hipate Hipaton (B *mi*) alla Paramese (♮ *mi*) facendolo passare, contro ogni ragione, e l'intento suo, dalla prima alla settima, ò dalla settima alla prima. E per essersi ingannati in questo, hanno inteso la cosa de' Modi al rouescio: non

poten-

potendosi imaginare che la specie più graue conuenga al Modo più acuto; e così l'altre di mano in mano; per non sapere che i Tuoni, ò Modi antichi haueuano ciascuno vna propria scala, o Sistema di 15. corde, ò due ottaue, detto da' Greci Disdiapason: il quale diceuano Sistema perfetto: se bene appresso i più antichi fù tenuto per tale il Diapason Diatessaron; cioè l'vndecima; come appresso si vedrà; & anco la Diapason, ò ottaua; anzi alcuni Modi, ò Harmonie, secondo varij tempi furono più ristrette; & altre più larghe; come si può vedere appresso Aristide Quintiliano. E perciò non pare che Boezio habbia assegnato i Modi determinatamente di 15. voci: mà d'otto, d'vndici, di dodici, e di quindici: come si può conoscere dal quarto capitolo che comincia così (pongo le sue formate parole per maggior dichiaratione del presente Tema) *Ex Diapason igitur consonantiæ speciebus existunt, qui appellantur Modi; quos eosdem Tropos, vel Tonos nominant. Sunt autem Tropi Constitutiones in totis vocum ordinibus, vel grauitate, vel acumine differentes. Constitutio verò est plenum, veluti modulationis corpus, ex consonantiarum coniunctione consistens: quale est, vel Diapason, vel Diapason, & Diapente (vel Diapason) & Diatessaron, vel Disdiapason. Est enim Diapason constitutio à Proslambanomene in Mesen, Cæteris quæ sunt in medio vocibus annumeratis: vel à Mese rursus in Neten Hyperbolæon, cum vocibus interiectis: vel ab Hypate Meson in Neten Diezeugmenon, cum his quas extremæ voces medias claudunt. Diapason, & Diatessaron verò constitutio est, quæ à Proslambanomene in Neten Synemmenon, cum his quæ mediæ sunt interiectæ constat. Disdiapason autem à Proslambanomene in Neten Hyperbolæon, cum his quæ in medio sunt interposita consideratur. Has igitur constitutio-*

nes si quis totas faciat acutiores, vel in grauius totas remittat, secundũ supradictas Diapason cõsonantiæ species, efficiet Modos septem: quorum nomina sunt hæc: Hypodorius Hypophrygius, Hypolydius, Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius. Horum vero sic ordo procedit. Sit in diatonico genere vocum ordo dispositus à Proslambanomene in Neten Hyperbolæon; atque hic sit Hypodorius Modus: si quis Proslambanomenon in acutum intendat tono; hypatenque hypaton eodem tono attenuet; cæterasque phthongorum omnes faciat acutiores, acutior totus ordo proueniet quam fuit prius, quam toni susciperet intensionem. Erit igitur tota constitutio acutior effecta Hypophrygius modus. Quod si in Hypophrygio &c. Queste parole, ancorche non molto oscure, per la perdita che per molti secoli s'era fatta della buona musica, e particolarmẽte della pratica de' Tuoni diuersi ne gl'instrumenti, ò sono state intese al rouescio, ò imperfettamente: al rouescio, dico da gl'antichi moderni; i quali, pensando che i modi antichi (che prẽdeuano per le specie istesse) non differissero da gl'Ecclesiastici (à ciascuno de' quali però faceuano corrispondere vno di quelli) s'imaginarono che queste parole *Atque hic sit Hypodorius Modus: Si quis Proslambanomenon in acutum intendat tono*, non altro voglino dire se non, che se vno da A *re* passerà à B *mi* con l'interuallo di tuono; cioè se doppo la specie A, a, collocherà la specie B, b, formerà il Tuono, o Modo Hipofrigio: prendendo in somma, per formare i sette Modi, sette specie diuerse nel medesimo Sistema di 15. corde. Mà quanto falso, & irragioneuole sia questo sentimento delle parole di Boezio (dal quale son nate tante confusioni) ageuolmente si può conoscere, se consideriamo che, oltre che i Modi in questa maniera hauerebbono poco, ò nessuna varietà

trà

trà loro, per la continuatione che fà vna parte del Sistema con l'altra; e che le specie assegnate loro da i buoni autori non gli corrispondono; quelle distanze frà l'vno, e l'altro, che tutti d'accordo gli attribuiscono, non vi si trouano: perche se bene, per essempio, trà la corda A. e la B è vn tuono, quanto si pone trà il modo Hipodorio, e l'Hipophrigio; trà la B poi, e la C. non v'e il medesimo interuallo; cō che è distante l'Hipolidio dall'Hipophrigio; mà vn semituono solo. Accortisi dunque di questo disordine il Zarlino, e'l Salinas, amendue valentissimi huomini in questa professione, presero la cosa per vn altro verso: perche all'Hipodorio assegnarono la specie G. g: all'Hipofrigio A, a: e le altre di mano in mano: e così si saluano benissimo le distanze che debbono tenere frà loro: le quali sono tali.

Mixolydio

semituono

Lydio

tuono

Phrygio

tuono

Dorio

semituono

Hypolydio

tuono

Hypophrygio

tuono

Hypodorio

Mà

Mà le specie che gli s'attribuiscono non tornano altrimenti in questo conto. Anzi nè meno procedono con ordine continuato, ò seguito nè all'in giù, nè all'in sù; come si può vedere appresso l'Artusio; doue ne pone le figure: benche il tutto caui dal Zarlino. Nè di ciò debbiamo farci marauiglia, perche nõ cõpresero che l'ordine delle sette specie applicate à i Modi fusse quello delle medesime voci, ò corde del Sistema naturale; mà prese al rouescio; come accennai nel Compendio; senza che il Sistema, ò constitutione di ciascuno si continui con le voci, e corde de gl'altri. Quelli poi che non hanno inteso pienamente le parole di Boezio, sono i più moderni; come il Zarlino, e'l Gallilei: i quali doue pongono le figure secondo la mente di quell'autore, osseruano bene la distãza conueneuole à ciascuno, rispetto à gl'altri, facendoli cominciare tutti dall'istessa lettera, e corda Proslambanomenos; e continuare per due ottaue parimente: mà non hanno osseruato, ò inteso quelle parole *secundum supradictas Diapason consonantiæ species*: percioche se bene nel Diagramma vniuersale de' Modi antichi tutti si vedeuano cominciare dalla Proslambanomenos, ò come noi diciamo, da A *re* (onde pare che non vi sia altra differẽza che di graue, e di acuto; e che siano semplici Tuoni; mà non diuerse Harmonie, ò Modi; tuttauia nel modularli poi, e connetterli insieme, per vso delle Mutationi; e ne gl'instrumenti, vi si sentiua quella diuersità di specie; dalla quale nasce la propria loro aria: che i Greci dicono ἦθος, Il che seguiua in questa forma.

La qual figura, perche sia bene intesa, alcune cose si deuono supporre; particolarmente che frà tutti i Sistemi quello dell Hypodorio si diceua solo Stabile, e Comune; perche procedeua naturalmẽte per la sua specie; e nõ occorreua,

Hypodorio comune et stabile

Hypophr.°

Hypolydio

Dorio

Phrygio

Lydio

Mixolydio

re · sol · fa · mi · sol · fa · mi

correua, per modularlo, farui alcuua mutatione con la fantasia; come si faceua ne' gl'altri, in riguardo di quello; quasi sopra vn fondamento immobile, & in alterabile; in questo modo, se vno voleua cominciare dalla prima, e più graue voce dell'Hypophrygio; per essere la sua specie quella del G *sol, re, vt*, traiportaua con l'imaginatione detta corda G, ò Lichanos Meson nella Proslambanomenos, ò A *re*; intonando, *vt* voce del G, e non *re* voce dell'A, mà vn tuono più acuta della voce A *re*, ò Proslambanomenos del Tuono Hypodorio; cioè vnisona al B *mi* di detto Tuono Hypodorio: di modo che il *re* (voce del Proslãbanomenos) del Tuono Hypophrygio, e l'*vt* (voce della Lichanos Meson) del Modo similmente Hypofrygio, tornauano nella tensione medesima del *mi* voce dell'Hypate Hypaton del Sistema stabile, ò Hypodorio. Di poi continuaua l'altre voci seguenti in sù al detto G. *sol, re, vt*; verbigratia *re, mi, fa, re*, &c. fino alla Nete Hyperbolæon, vltima del Sistema; e per compimento di tutto il Disdiapason, ripigliando le altre voci di sotto fino al G. *sol, re, vt*; donde cominciò, con inacutirle sempre con i debiti gradi, veniua à formare tutte le 15. voci, e ricercare tutto il Sistema; non solo nel conueneuol Tuono, ò tensione di voce (il che gli veniua insinuato dalla natural dispositione del Diagramma) mà anche nel proprio Modo, ò specie; nella quale l'indrizzaua il pigliare la detta corda cardinale del detto modo Hypophrigio. Similmente volendo modulare tutto il Sistema Hipolidio, secondo la sua specie, ò Modo, trasportando con l'imaginatione la sua corda cardinale, ò caratteristica F. *fa, vt*, (Parhipate meson) nella sua Prolassambanomenos, intonaua il *fa* di detta Parhipate nella tensione del *re* di detta Proslambanomenos: la

quale

quale si prendeua vnisona all' Hipate Hipaton (B *mi*) dell' Hipophrigio; continuando poi le altre voci fino al compimento di quindici nel medesimo modo. L'istesso si poteua anco farsempre col fondamẽto dell' Hipodorio: Imperoche senza mirare all' Hipophrigio, la sopra detta voce *fa* initiale del modo Hipolidio si poteua prendere vnisona al C. *sol*, *fa*, *vt*, Cromatico dell' Hipodorio; che torna l'istesso: essendo detta voce Cromatica dell'-Hipodorio, vnisona all' Hipate Hipaton dell' Hipofrigio Similmente il Modo, e Tuono Dorio si poteua regolare dall' Hipodorio (se bene Tolomeo pone il Dorio stabile, e gl'altri mobili) poiche pigliando l' Hipate Meson E *la*, *mi*, per sua voce initiale, e cardinale, si poneua con la fantasia nella Proslombanomenos; cioè si prendeua per la prima, e più bassa corda; e s'applicaua alla voce, ò Tuono della Lichanos Hipaton (D *sol*, *re*) dell' Hipodorio; alla quale corrisponde la Proslambanomenos del Dorio: perche è più alto vna quarta. e questo stile si teneua in tutte le corde, e Modi: il quale hò voluto dimostrare al meglio che hò saputo, prima con l'assegnare à ciascuna corda cardinale de' Modi la sua speciale sillaba; e poi col riuoltare alcune lettere minuscole sotto le maiuscole, ne' sei Tuoni, ò Sistemi mobili, come s'è veduto; acciò per initiale, ò più graue, quanto al Modo, si pigli la prima, che si troua frà le maiuscole in ciascuno. Questa trasportatione si potrebbe anche materialmente (non che con l'imaginatione) praticare in questo modo. Prendasi vna tauoletta liscia, sopra la quale si notino le distanze, le corde, e caratteri de' sette Tuoni, come nella precedente figura; in maniera però, che restando il Sistema Hipodorio fermo, & intero; gl'altri sei si segnino, sopra altrettanti regoletti sottili, quali si possino spingere innanzi, e'n die-

tro

tro ciascuno in vn canaletto aggiustato alla sua misura; e tutti siano diuisi in due parti ineguali, in quella drittura, delle sette lettere diuerse, e cardinali di ciascun Tuono. Perche volendosi poi disporre detti Tuoni, secondo la loro specie, ò connessione organica, rimouendo le parti basse, ò inferiori di ciascun regoletto, per di sotto, e spingendo in giù, fino al termine delle Proslambanomene le superiori; e ne gli spatij che rimarranno vacui di sopra, riponendoui le parti inferiori tolte di sotto hauer emo tutti i Sistemi Tropica ò Organicamente disposti. Et vna cosa simile à questa fà Tolomeo nel capitolo vndecimo del libro secondo, mà vn poco oscuramente, dichiarando quella trasportatione imaginaria, & applicatione di tre Sistemi, ò Modi mobili di sopra, & altrettanti di sotto, al Sistema mezzano, & immobile Dorio, con diuerse relationi di due Mese, ò mezzane in ciascuna; l'vna detta Virtuale; che s'intende essere quella che è distante egualmente dall'estremo graue, & acuto in ciascun Sistema Disdiapason de' Modi applicati, ò paragonati all'Immobile; e l'altra Positiua; ch'è quella corda del Sistema Immobile, alla quale corrisponde in questa trasportatione vna di quelle de' Modi, applicati, e mobili. Si può anco per maggior dichiaratione, aggiugnerui vn'altra mezzana per terza; e chiamarla Tropica; perche si figura cō la corda, e lettera cardinale di ciascuno. Per essempio la media, ò mezzana virtuale del Modo Iposrigio è *a la, mi, re*, come in tutti; la Positiua è il b *mi* (Paramese) dell'Ipodorio; perche à essa corrisponde in vnisono; e la Tropica il g. minuscolo; perche è trà le due ottaue, inferiore G. g. e superiore g g. Ecco dunque come se bene ne' Diagrāmi tutti i Modi si notauano nell'istessa forma, cominciando dal Proslambanomene; nel pigliare poi ciascuno la sua specie, si riuolgeua il loro Sistema, con-

questa operatione dell'intelletto, che s'è detta. Ilche è quello che accennò Boezio; mà non lo dichiarò. Meglio lo dichiara vn certo Gaudentio detto il Filosofo; del quale si troua vn breue Compendio, ò Introduttorio nella musica, simile à quelli di Bacchio, e di Cleonide: di cui metterò l'istesse parole; perche alcuno non si pensi ch'io mi sia cauato di capo queste cose.

Ἐχρήσαντο δὲ (dice egli) οἱ παλαιοὶ ὀνόμασι πρὸς τὴν σημασίαν τῶν ὀκτωκαίδεκα φθόγγων, καὶ γράμμασι τοῖς καλουμένοις σημείοις μουσικοῖς· περὶ ὧν νῦν ῥητέον· ὧν τῶν μουσικῶν σημείων ἔνδεσις γέγονε μὲν ἐπὶ σημειώσει τῶν φθόγγων· ὅπως μὴ τὰ ὀνόματα καθ' ἕκαστον γράφοιτο, καὶ ἑνὶ δὴ σημείῳ δύναιτό τις ἐπιγινώσκειν, καὶ ἀποσημειοῦσθαι φθόγγον· ἐπεὶ δὲ οἱ φθόγγοι διαφόρῳ τάσει κινοῦνται, καὶ οὐκ ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ τόπου πάντως μένουσι, οὐχ ἑνὸς δύνανται σημείου καθ' ἕκαστον τῶν φθόγγων, ἀλλὰ διαφόρων ἐδέησαν· ὥστε καὶ τὴν διάφορον τάσιν αὐτοῦ σημαίνειν· καθ' ἕκαστον γὰρ τρόπον ἢ τόνον διαφέροντες τῇ τάσει πάντες πάντων οἱ φθόγγοι γίνονται· οἷον ποτὲ μὲν τὸν φύσει βαρύτατον φθόγγον προσλαμβανόμενον ὡς ἐν τῷ ὑποδωρίῳ τιθέμεθα· καὶ μέσην τὴν πρὸς τοῦτον ἀντίφωνον· καὶ τοὺς ἄλλους κατὰ τὴν πρὸς αὐτοὺς σχέσιν ὀνομάζομεν· ποτὲ δὲ αὐτὴν μέσην τὴν νῦν ἀντίφωνον τῷ προσλαμβανομένῳ ἐν τάξει προσλαμβανομένου θέμενοι, καὶ τὴν αὐτῆς ἀντίφωνον μέσην ὑποθέμενοι, καὶ τοὺς ἄλλους τούτοις ἀνὰ λόγον, οὕτω χρώμεθα τῷ παντὶ συστήματι· πολλάκις δὲ καὶ τὸ μεταξὺ προσλαμβανομένου καὶ μέσης ὁντινοῦν προλαβόντες εἰς ἀρχὴν τοῦ συστήματος προσλαμβανομένῳ τε αὐτῷ χρώμεθα, καὶ τὴν τάσιν τοῦ παντὸς συστήματος πρὸς τοῦτον ἁρμόζομεν· ἀνάγκη δὲ ἐφ' ἑκάστου συστήματος πλειόνων προστεθέντων συστημάτων, ὡς ἡ μέση πρὸς τὴν μέσην ἔχει, οὕτως ὁ προσλαμβανόμενος οὕτως ὁντινοῦν τῶν ὁμωνύμων ἔχειν πρὸς τὸ ὁμώνυμον· καὶ ἅπαν τὸ σύστημα πρὸς ἅπαν τὸ σύστημα.

cioè *si seruiuano gl' antichi d'alcuni vocaboli per significare le diciotto voci* (del Sistema perfetto) *e d'alcune lettere, che si chiamano Note Musicali, delle quali hora ragioneremo. Le note musicali furono riceuute certamente per contrasegnare le voci: acciò non fusse necessario di scriuere il nome di ciascuna; e con un solo segno, le potesse chi che sia riconoscere:*

*ſcere; & eſprimere. Mà perche dette voci ſi muouono con diuerſa tenſione, e non ſtanno ſempre nell'iſteſſo luogo; perciò veramẽte hebbero biſogno non d'vn ſolo ſegno per ciaſcuna voce; mà di diuerſi; per dinotare la differente loro tenſione. Imperoche in ciaſcun Modo, ò Tuono tutte le voci in eſſa ſi diuerſificano. Per eſſempio, alcuna volta ponghiamo la voce per natura grauiſſima, cioè la Proslambanomene, come nel Tuono Hypodorio: e parimente la Mezzana à lei equiſona: & all'altre diamo i nomi ſecondo la relatione che hanno à quelle: alcuna volta la mezzana che ſi ſupponeua prima equiſona alla Proslambanomene, la ponghiamo in vece di lei; ponendo ſotto à eſſa vna mezzana ſimilmente equiſona; e così l'altre riſpettiuamente; & in queſta guiſa adopriamo il Siſtema intero. E ſpeſſe volte pigliando queſta, ò quella voce frà la Proslambanomenos, e la mezzana per principio del Siſtema, ce ne ſeruiamo come della Proslãbanomene iſteſſa; accomodando à eſſa la tenſione, ò Tuono di tutto il Siſtema. E forza dunque che collocati diuerſi Siſtemi ſopra alcun altro, la relatione che hauerà la Mezzana, con vn altra Mezzana, ouero la Proslambanomene (*con vn altra Proſlambanomene*) l'iſteſſa l'habbia ciaſcuna corda con vn'altra ſua Synonyma (*cioè dell'iſteſso nome*) e tutto il Siſtema, con tutto il Siſtema.* Non ſi può dunque dubitare che i Tuoni antichi non differiſſero trà loro anco nel Modo, Maniera, ò Specie; ſi come differiuano nella tenſione, cioè nell'acuto, e nel graue; e non ſolamẽte i ſette, ò gl'otto mentouati da Tolomeo, e da Boezio; mà anche i tredici trattati già, & eſplicati da Ariſtoſſeno (dico così, perche egli non ne fù l'inuentore, come molti credono; mà prima di lui furono introdotti) e forſe anco li due aggiunti di poi da i ſuoi ſeguaci; cioè per poco tutti i Muſici pratici della Grecia. I quali quin-

dici Tuoni vengono raccontati da Alipio (che descriue le Note di ciascuno per tutti li tre Generi) Censorino, Martiano Capella, Cassiodoro, & altri. Che se bene costoro non fanno mentione d'altra diuersità trà loro che di quella del Tuono sẽplice, ò tẽsione; ciò auuenne perche nõ faceua loro à proposito per quello che trattauano: e se nelli scritti d'Aristosseno, che ci restano (che sono poco altro che i tre libri de gl'Elementi Armonici, anco imperfetti) ne meno se ne fà mentione, non è marauiglia: perche di cẽto parti de' suoi scritti, non ne habbiamo vna: anzi ne meno quei semplici nomi de' 13. Tuoni si trouano hoggi nelle sue reliquie; mà ne gl'Autori che lo citano; e che hebbero per le mani le sue opere intere. Tengasi dunque per fermo che quei tali Tuoni, se bene gli dicono di Aristosseno, non appartengono più à lui, che à gl'altri Scrittori di Musica di quei tempi; se non ch'egli ne trattò con maggior diligenza, e più distintamente: perche veramente erano Tuoni comuni nella pratica; come appresso diremo: e se à lui s'attribuiscono, ciò segue, perche trà i Musici in quella stima fù tenuto che si tiene hoggi Aristotele nelle scuole. Mà il vedere tutti i Diagrammi de' Tuoni ad vn medesimo modo ordinati, fece credere à quelli che non erano consumatissimi nella Musica, che in altro non differissero che nel graue, e nell'acuto. Mà dirà dunque qualch'vno, se vi era anche la differenza di specie perche non gli segnauano i Diagrammi con tale differenza; mettendo per essempio all'Hypophrygio nel più graue sito (della Proslambanomenos) il G, segno della Lichano Hypaton; all'Hypolydio l'F. &c.? Rispondo che ciò fecero perche veramente non haueua garbo che la Proslambanomenos, ch'è naturalmente la più graue voce di tutte, si vedesse fuor del suo sito naturale; e che i Sistemi

non

non procedessero tutti ad vn modo, cō l'istessa sequela, & ordine d'interualli: poiche potendosi piegar le voci per ogni verso, ageuolmente si poteua supplire à questo con quella trasportatione mentale; proferendosi la più graue voce dell'Hypodorio *re*; dell'Hypophrygio *vt*; dell'Hypolydio *fa*; e del Dorio *mi* nel Tuono, ò tensione à ciascuna conueniente, come s'è detto. Nè gl'Instrumenti, sì che si doueuano sicuramente disporre, e connettere insieme i Sistemi, secondo l'ordine delle specie; e non conforme ad vn medesimo Sistema immobile: poiche in essi, quella voce ch'è vn *re*, non può essere vn *mi*, ò vn *fa*. Il che s'intende però senza l'aiuto che si può riceuere dalle corde cromatiche: e ciò facēdosi, si viene propriamēte à mutare la tēsione delle corde; alzandosi verbigratia il C, *sol, fa, vt*, col segno ✕, all'vso moderno, ò abbassandosi il D. *la sol, re*, all'vso antico: ch'è vn pigliar in presto, come altroue hò mostrato, vna corda, ò voce d'vn altro Tuono vicino. Di modo che si può tener per certo che se la prima voce del Tuono Hypodorio era vn *re*, quella dell Hypophrygio fosse vn *vt*; dell' Hypolydio vn *fa* &c. parlando naturalmente, e senza alteratione de' fori, ò voci loro proprie, fatta, ò con le dita, ò con la cera. A talche due sorti di connessioni di Tuoni si trouano, l'vna delle quali diciamo Melodica; perche conuiene meglio alle voci, che à gl'Instrumenti: ch'è quella, nella quale tutti procedono ad vn modo dal Proslambanomenos all'in sù; e si vede nel Diagramma vniuersale antico formato da i segni conseruatici da Alypio; e da noi restaurato. L'altra è l'Organica, ò Instrumentale; nella quale si vede ad vn tratto la differenza di Tuono, e di Modo, ò specie; cominciādoui l'Hypodorio da A *re*: l'Hypophrygio da G. *vt* l'Hypolydio da F. *fa*, &c. come nella figura precedēte, se

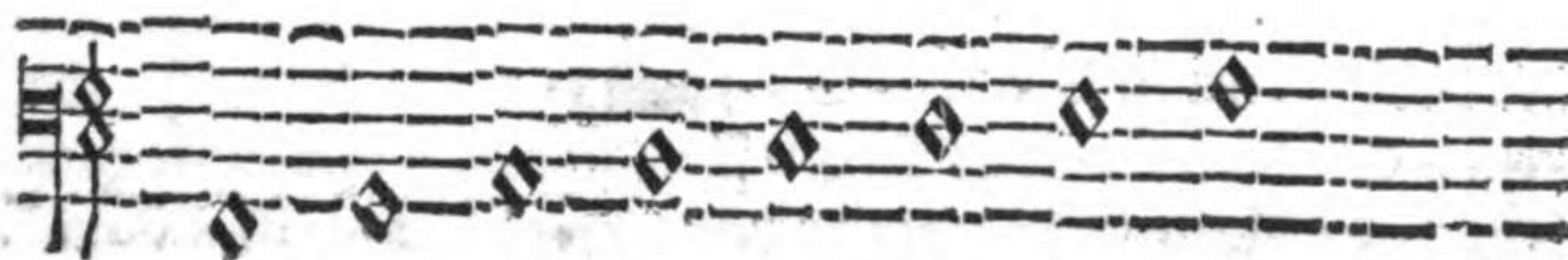
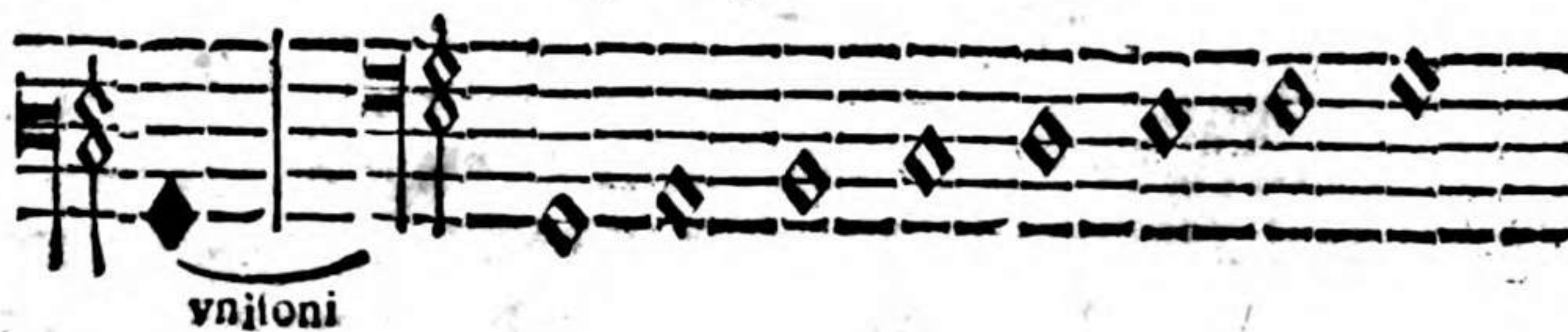
tutti

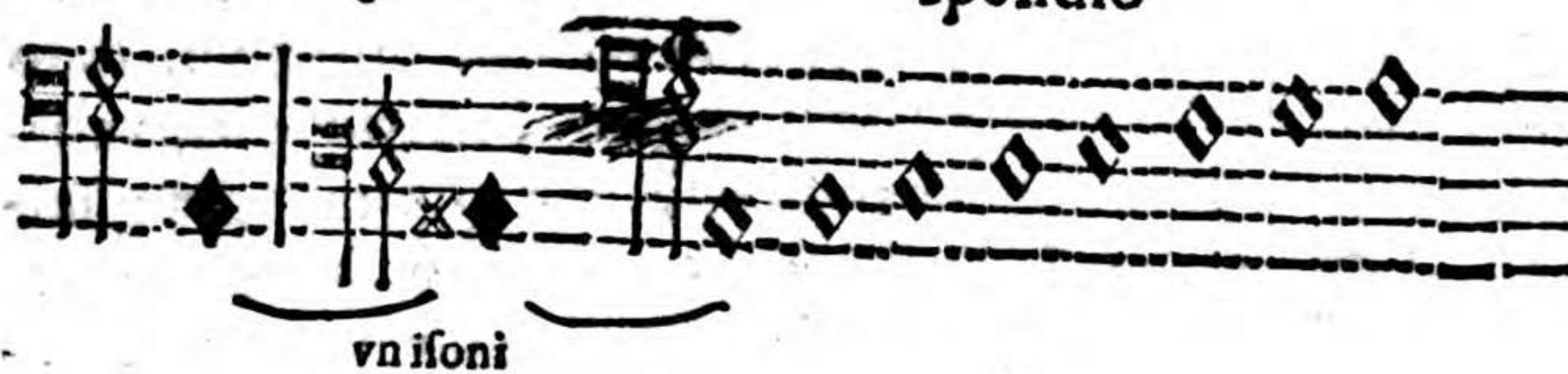
tutti i Tuoni cominciassero dalla prima maiuscola; e come è disposta la tastatura del Cembalo Triarmonico nel compendio cap. 12 messa in pratica vltimamente in alcuni Instrumenti Diarmonici, e Triarmonici. Questa conuiene anco à gl'organi, e flauti; e quasi ad ogni sorte d'instrumenti; e non la Melodica: la quale però nelle Viole Diarmoniche cõmodamente s'adatta; come habbiamo mostrato nel Discorso che sopra esse s'è fatto.

La figura precedente dunque rappresenta la connessione Vocale, ò la Melodica de' sette Tuoni: la quale, se si disporrà per le sette lettere, lasciando l'Ipodorio come stà, e principiando l'Ipofrigio dal G. maiuscolo, l'Ipolidio dall'F &c. si cãbierà nell'Instrumentale: la quale per maggiore intelligenza de' giouani studiosi, voglio dimostrare con le note musicali, e con la diuersità delle chiaui, nel modo che segue: doue apparisce la relatione, che hà ciascuno de' sei col Tuono stabile Ipodorio; e col prossimo inferiore.

Modo Ipodorio stabile.

Ipodorio. Ipofrigio

vnisoni

Ipofrigio. Ipodorio Ipolidio

vnisoni

Ipolidio. Ipodorio. Dorio

vnisoni

Dorio. Ipodorio. Frigio

vnisoni

Frigio. Ipodorio Lidio.

vnisoni

Lidio. Ipolidio. Missolidio.

vnisoni

Quì ſi può oſſeruare per curioſità la corriſpondenza delle chiaui: imperoche ſi come i Tuoni principali ſono più acuti de' loro plagali vna quarta, benche la loro corda caratteriſtica, per così dire, ſia vna quinta ſopra quella de' plagali, coſi per il contrario le loro chiaui moſtrano d'eſſere vna quinta ſotto quelle de' plagali (come veramente ſono in ordine a' diuerſi Siſtemi) benche ſiano diſtanti ſolamente vna quarta ſotto, in ordine al medeſimo Siſtema. Hor veduto come s'vniua inſieme ne' Tuoni antichi la diuerſità della ſpecie, e la differenza nell'acuto, e nel graue, pare ragioneuole che ſi dica qualche coſa in confermatione del modo tenuto da noi in diuidere le ſette ſpecie di Diapaſon nella loro 5, e 4: imperoche potendoſi ciaſcuna diuidere, ò tramezare in due guiſe, ò con la quinta ſotto, e la quarta ſopra; ò al contrario, è douere, ſcoprire quello che ci hà fatto eleggere più toſto vna diuiſione che l'altra. Per intelligenza di ciò ponghiamo per ordine le ſpecie ſopradette conforme al metodo de gl'antichi Greci, che, come più chiaro, & ordinato, intendiamo di ſeguitare in queſto diſcorſo.

Prima ſpecie di Dia[illegible] 2. ſpecie.

S T T S T T T T S T T S

3. ſpecie. Tritono

T S T T S T T T T

5. ſpecie.

T T T°S T T S

2 2

6. ſpecie.

T T°S T T S T

3 3

7. ſpecie.

T°S T T S T T

4 1

Qui mi domanderà forſe alcuno perche io habbi diuiſo i tre Modi principali (i più moderni gli direbbono Autentici) Dorio, Frigio, Lidio, con la quarta ſotto; e la quinta ſopra, e non per l'altro verſo, come ſi fà ne gl'Eccleſiaſtici? Veramente ciò non l'hò trouato eſpreſſamente notato da gl'antichi perche Boezio non ne dice più di quel che s'e veduto di ſopra: e quei Greci che ſin adeſſo hò potuto leggere, fanno ben mentione della ſpecie di Diapaſon conueniente à ciaſcuno; mà non della Diapente, e della Diateſſaron: tuttauia da'molti argomēti hò cōpreſo che in altra maniera nō poſſono ſtare. Prima eſſēdo più diuerſe trà loro le ſpecie di quarta, che di quīta (ſi come queſte hāno maggior diuerſità, che quelle ci ot

taua

taua) & essendo più semplici, & antiche d'origine. par ragioneuole come già s'è detto, che distinguino i Modi più generali, & antichi; massime per corrispondere ad essi di numero, come gl'altri quattro aggiunti di poi conuengono col numero delle specie di quinta. Mà perche tanto si sente la prima specie di quarta *Mi*, *fa*, *sol*, *la*, diuidendo la specie del Dorio E e, per essempio, con la corda ♮. (con che la quinta resta sotto, e la quarta sopra) che cō la corda A, come facciamo noi, dico che da molte congetture si conosce che la nostra diuisione e più proportionata al Dorio: perche se bene nell'vna, e l'altra vi si troua l'istessa quarta *mi*, *fa*, *sol*, *la*, v'è però differenza nella quinta. Or perche questa quinta *mi*, *fa*, *sol* *re*, *mi*, è lugubre, e mesta, & in somma molto diceuole alle proprietà che si scriuono del Missolidio, e quest'altra *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, graue, maestosa, sonora, e più bella dell'altre; e finalmente più espressiua delle qualità, che s'attribuiscono al Dorio, à lui l'habbiamo assegnata; e quell'altra al Missolidio: il che si fà diuidendo l'ottaua E, e. con la corda A, e l'ottaua ♮ ♮, con la corda E. Di più la descrittione che fà Aristide Quintiliano dell'antichissima specie, ò Harmonia del Modo Dorio, con questa nona D, *e* à cio anche ne persuade: percioche e credibile, che la corda D. per essere estrema dell'Harmonia, fusse anche in qualche modo cadentiale: il che torna, ogni volta che ammettiamo per terminatione, o cadenza Doria, questa *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, restando in D *la*, *sol*, *re*, come in A *la*, *mi*, *re*; benche, come accennai nel compendio, questa differenza vi pongo, che per essere A *la*, *mi*, *re* cadenza principale, e propria del Dorio come l'E, *la*, *mi* stessa, per amendue i versi si pone per cadentiale; cioè anco nelle terminationi che ascendono; dicendo *re*, *mi*

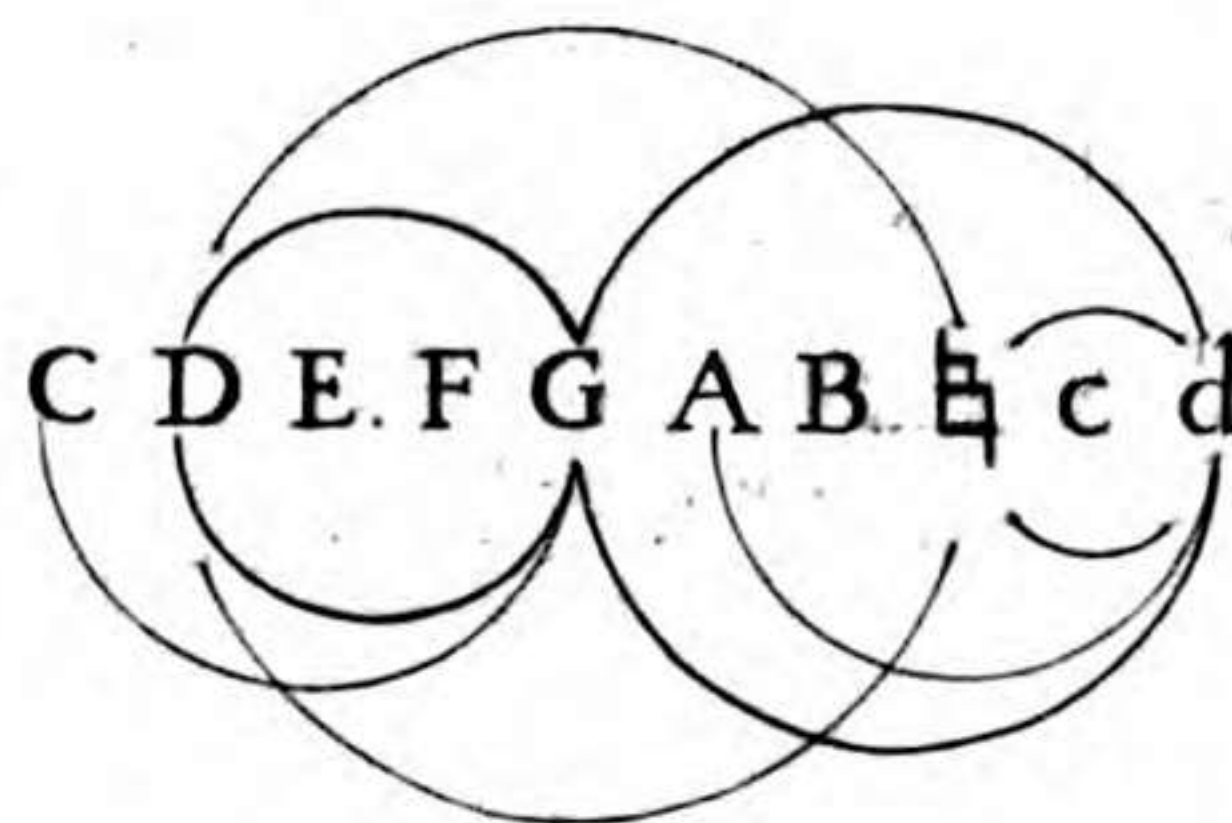
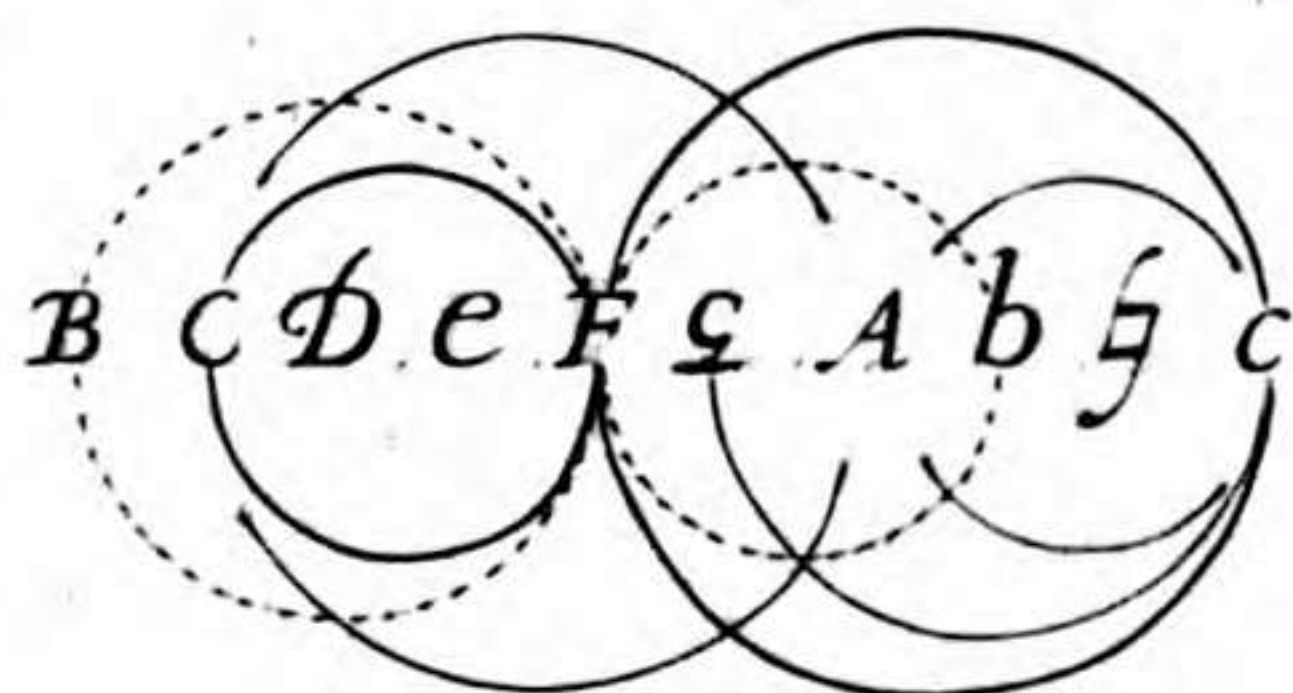
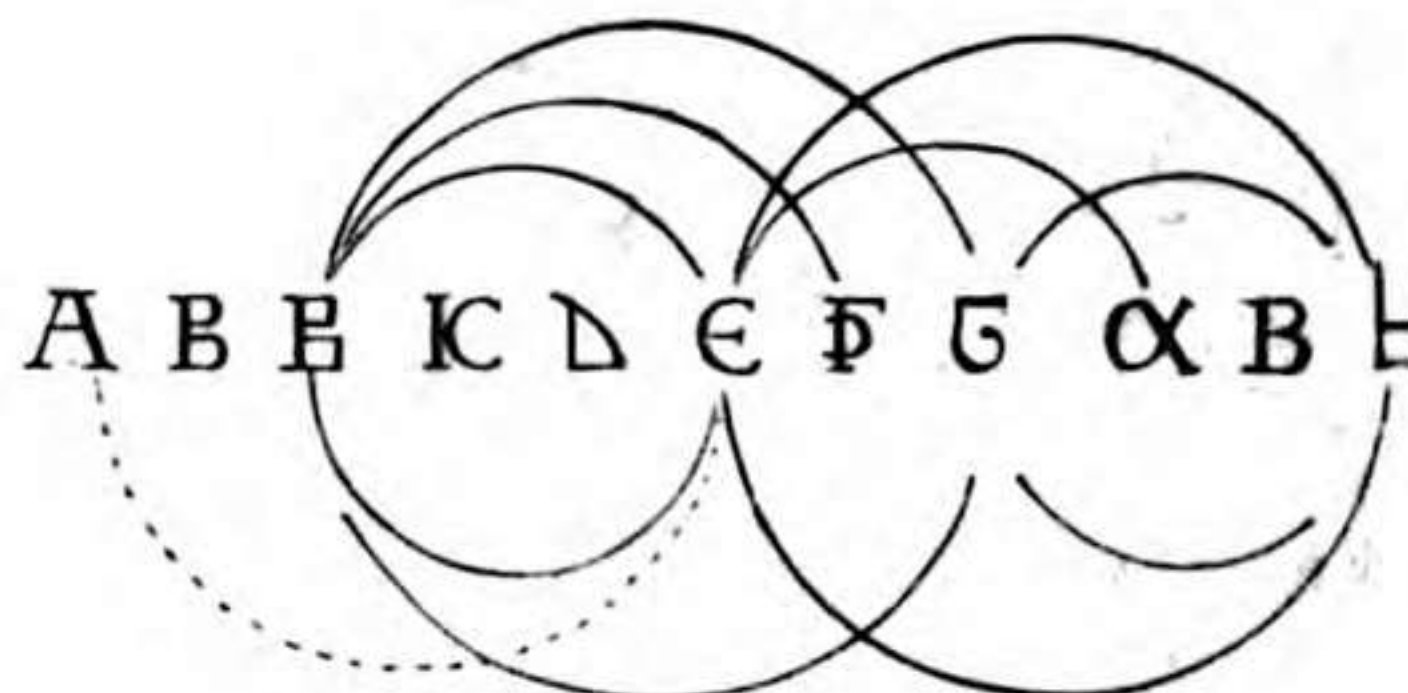
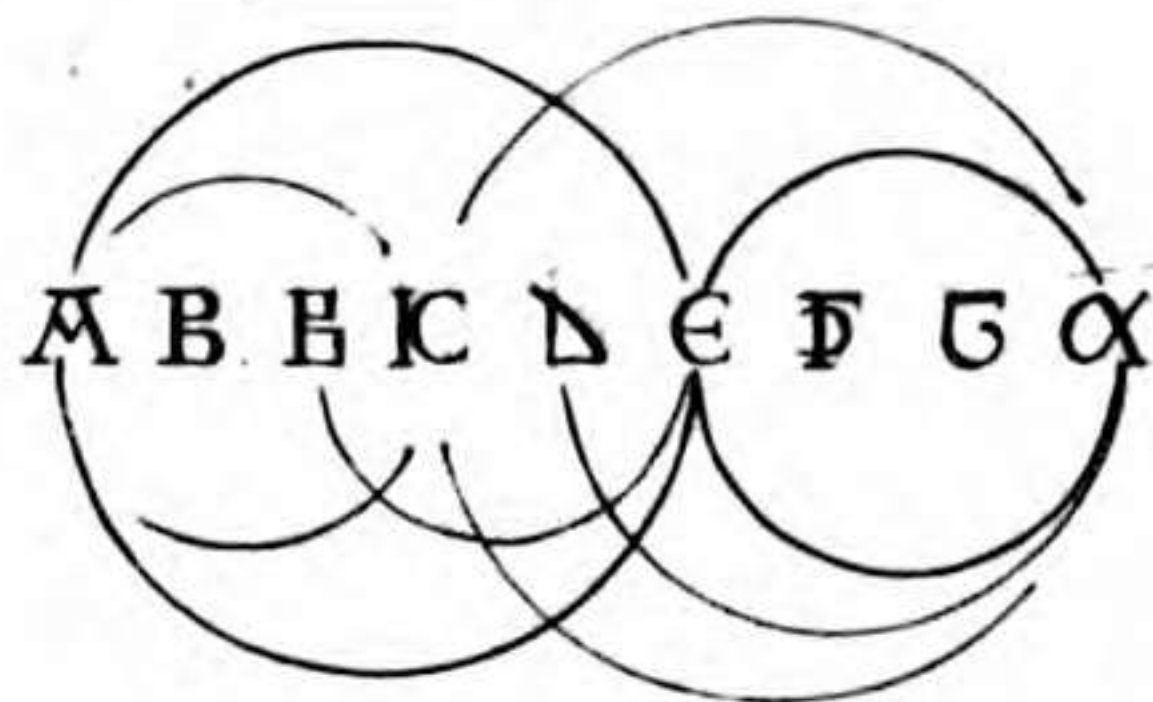
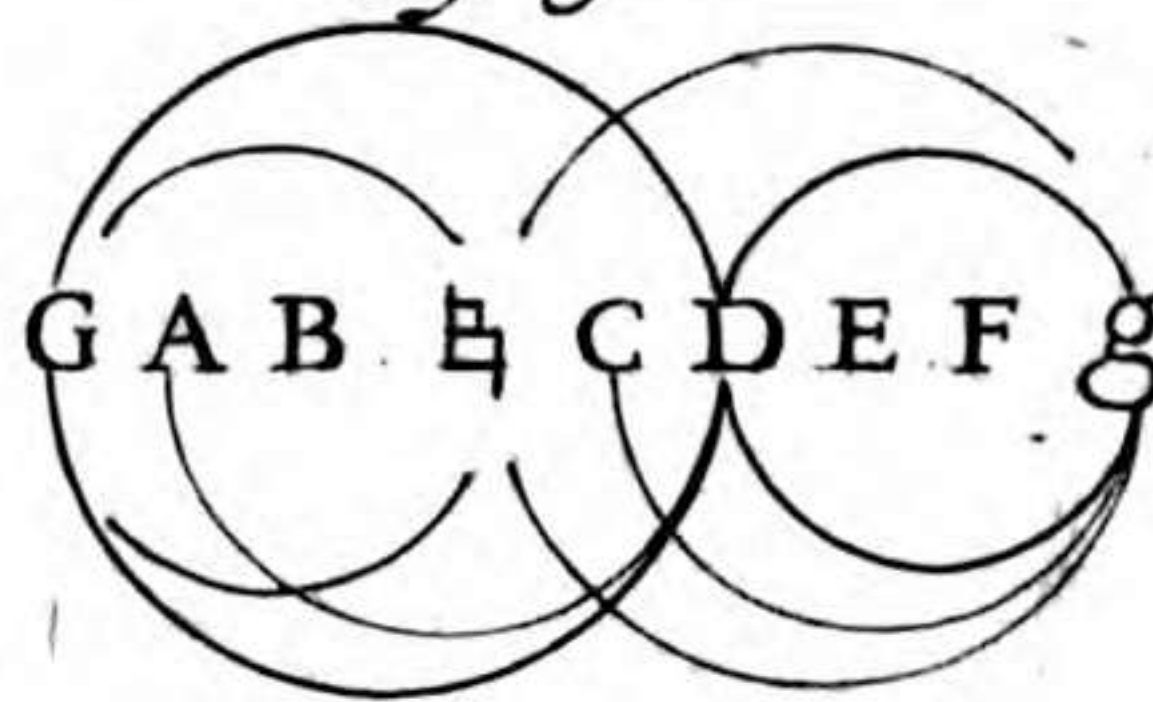
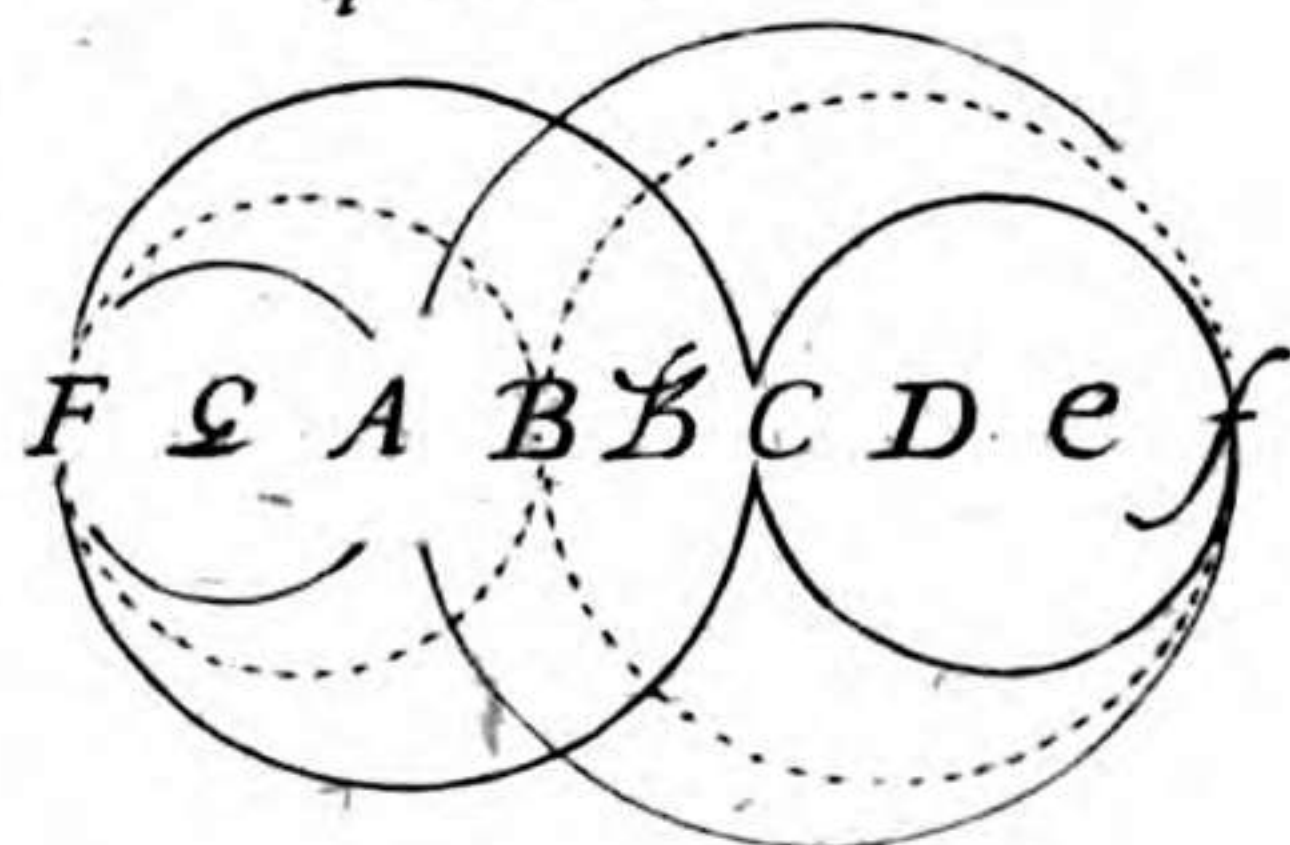
fa, *sol*, *la*. Il che nel D. *la*, *sol*, *re*, non s'ammette perche si sentirebbe la quinta *vt*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, che in nessun modo può adattarsi al Dorio. Al Frigio similmente meglio conuiene la quinta *vt*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, (che si sente diuidendo l'ottaua D, d, col G) perche e più impetuosa; onde e naturale nella tromba, che questa *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*: la quale si sente diuidendo detta ottaua con la corda A. Al Lidio parimente, per essere più molle, e lasciuo de gl'altri, meglio conuiene la quinta *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa* (che si sente diuidendo l'ottaua C, c. con la corda F) che *vt*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, che si sentirebbe se si diuidesse col G, con la quinta sotto. Vn altra ragione milita di più in questi due, & è notabile, che à questi Modi tanto diuersi, e quasi di contraria natura trà loro, e così semplici, e schietti, si deue attribuire l'vna, e l'altra cadenza (cioè quella di mezzo, che diuide l'ottaua, con quella che la termina) di simil natura, & qualità: Or la cadenza di F. *fa*, *vt*, (nel Lidio) è simile à quella di C. *sol*, *fa*, *vt*: perche è similmente *fa*; e parlando co' Greci vna *Parhypate*; e non quella di G. *sol*, *re*, *vt*, che dice *sol*, & è corda *Lichanos*. Per l'istessa ragione nell'ottaua Frigia D d. la cadenza mezzana di G, *sol*, *re*, *vt*, è conforme à quella di D. *la*, *sol*, *re*: perche dice *sol*, ò *vt*; & è similmente *Lichanos*; e non quella d'A *la*, *mi*, *re*; che dice *la*; ò *mi*, & è d'vn altra natura, e corda stabile; doue le sopradette sono mobili. Ilche stabilito nelle specie de'tre Modi generali, per conseguenza i loro plagij, ò subalterni haueranno le medesime specie di 5, e di 4; mà collocate nell'altra forma, ò al rouescio. Di più par molto ragioneuole conforme à gli antichi, che procedono dall'acuto al graue, che la prima specie di Diapason si componga dalla prima di Diatessaron, e dalla prima di Diapente: la seconda di Diapason

dalla

dalla seconda di Diatessaron, e seconda di Diapente: la terza di Diapason dalla terza di Diatessaron, e terza di Diapente: e rispettiuamente l'altre, come nelle figure precedenti: dal che segue, che questa prima specie di quinta E b sia douuta al Missolidio, e non al Dorio. E di qui ancos' intende quello che accennai nel Compendio che tra i dodici Modi de' Moderni i più principali, & antichi sono più mescolati, & imbastarditi de gl'altri; impe roche il primo (secondo il Zarlino) verbi gratia che hà a specie C, c. tramezzata dal G, e non dal F. hà vna cadenza Lidia (ne gl'estremi) & vn altra Frigia (nel mezzo)] & il terzo D, d. tramezzato dall'A; e misto della specie Frigia, e della Doria. Mà appresso i Greci i Modi più antichi almeno, e più principali, hebbero la loro specie, e maniera semplice, & vniforme; onde riusciuano ancò più variati, & efficaci. Quindi è ohe le cadenze di, *mi*, ò di *la*, si diceuano Hypatoidi, (καταλήξεις ὑπατοειδεῖς) di *re*, *sol*, Lichanoidi (λιχανοειδεῖς) e di *vt*, *fa*, Parhypatoidi (παρυπατοειδεῖς) le prime delle quali conuengono al Dorio, Ipodorio, & Iperdorio, cioè Missolidio: le seconde al Frigio, & Ipofrigio: e le terze al Lidio, & Ipolidio. In altra maniera si possono distinguere le varie cadenze, ò terminationi considerando non l'vltime voci; mà gl'interualli; cioè nelle quarte, la cadenza di semituono, di tuono, e di due tuoni: nelle quinte di semituono, di tuono, di due tuoni, e di tre tuoni; delle quali la prima conuiene propriamente al Dorio, Iperdorio, & Ipodorio; la seconda principalmente al Frigio, & Ipofrigio, e secondariamente al Dorio, & Ipodorio; la terza al Lidio, & Ipolidio principalmente, e secondariamente al Frigio, & Ipofrigio; e la quarta in somma propriamente al Lidio, & Ipolidio. E ciò auuiene perche la quarta, e

la

la quinta nel Miſſolidio termina in *mi*. Nel Dorio, & Ipodorio la quarta in *mi*, e la quinta in *re*. Nel Frigio,& Ipofrigio la quarta in *re*, e la quinta in *vt*,.Nel Lidio,& Ipolidio la quarta in *vt*, e la quinta in *fa*. Di modo che le voci cadentiali del Dorio ſono *mi*, *la*: ouero *mi*, *mi*, *la*, Del Frigio *re*, *ſol*, ouero *re*, *vt*, *ſol* (ò pure *re*, *ſol*, *ſol*; ch'è l'iſteſſo) del Lidio *vt*, *fa*, *fa* dell'Ipodorio *re*, *re*, *la*: dell'Ipofrigio *vt*, *re*, *ſol*, (ò pure *vt*, *ſol*, *ſol*) dell'Ipolidio *fa*, *fa*, *fa*; e del Miſſolidio *mi*, *mi*, *mi*: Di modo che il D. *la*, *ſol*, *re* è ancor cadentiale nel Dorio; mà ſcendendo ſolamente;perche corriſponde ad A *la*, *mi* *re*: e nel Frigio nell'iſteſſa maniera il C. *ſol*, *fa*, *vt*, perche corriſponde à G. *ſol*, *re*, *vt*: e nel Lidio il b *fa* (Trite Synemmenon) perche corriſponde ad F. *fa*, *vt*, per la qual coſa poſſiamo dire che i tre Modi principali in qualche parte ſi comprendino in vna nona, e non vna ottaua, come gl'altri quattro, Il che dimoſtrano le figure ſeguenti; doue le quarte, e le quinte rinchiuſe ſotto, e ſopra, da due linee curue alquanto più groſſette dell'altre ſono le cadentiali principali, e per amendue i verſi; e le quinte, che di ſotto ſolamente ſono lineate ne' tre Modi ſopradetti, ſono le cadentiali per vn verſo ſolo; e meno principali; che ſi poſſono chiamare cadenze Secondarie, come le altre Primarie. Queſt'iſteſſa differenza ſuccede a i tre Modi ſubalterni, ò plagali; mà però dentro all'ottaua, che come diceuamo; e la loro propria sfera; e nelle quarte, e õn nelle quinte; e però anch'eſſe ſi contraſegnano con linea curua ſotto ſolamente. Imperoche è manifeſto che ſi come il reſtare in E *la*, *mi* è cadenza Ipodoria, parimente ſarà reſtando in ♮ *mi*; mà all'in giù: perche terminando all'in sù *mi*, *fa*, *ſol*, *re*, *mi*, ſi ſentirebbe la quinta propria del Miſſolidio; e quel Tritono eſtremo, non conueneuole ſe non à quel Modo lugubre. E ſimilmente il

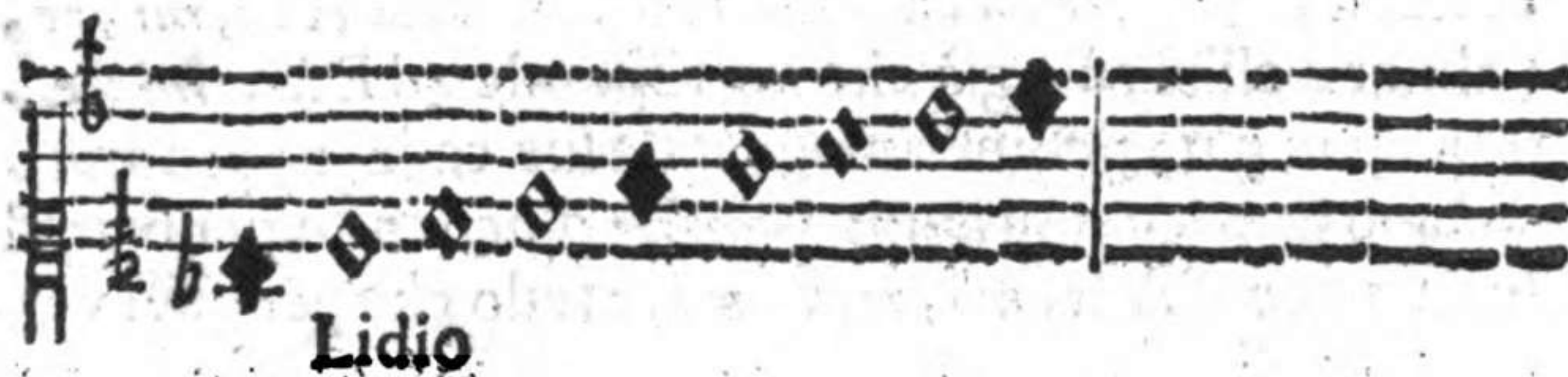
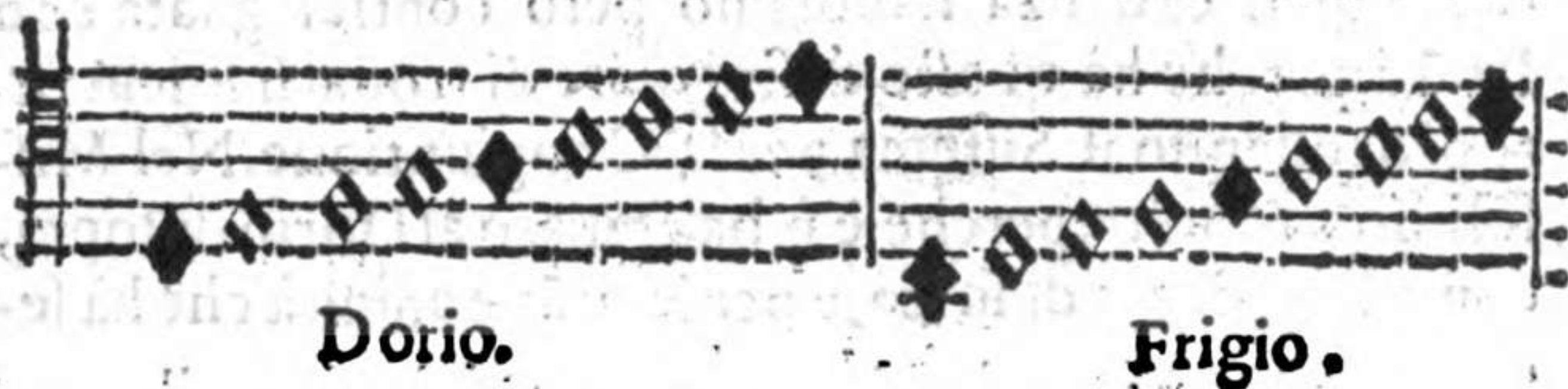
D. *la*,

D. *la*, *sol*, *re*, perche all'in giù è cadentiale del Dorio; così è anco dell'Ipodorio: perche non differiscono in altro (quanto al Modo) che nella trasportatione di quarta, e di quinta; e per l'istessa ragione nell'Ipofrigio il C. *sol*, *fa*, *vt*, e l'A *la*, *mi*, *re* sono cadentiali scendendo; e nell'Ipolidio il G similmente scendendo; perche termina come il C; e per b. molle nell'istesso modo il b. *fa* sopradetto: la qual cadenza habbiamo però contrasegnata con li pũti; perche hà questo di singolare di trouarsi solamente procedendo il Sistema per la Congiuntione. Nel Missolidio parimẽte; perche è subalternato al Dorio di sopra, come l'Ipodorio di sotto, e per la grãde affinità che hà seco (onde si diceua anche Iperdorio) si dee ragioneuolmẽte stabilire per corda cadentiale secondaria A *la*, *mi*, *re*, (almeno all'in sù) già che corrisponde ad E *la*, *mi*; e non all'in giù; perche amendue le sue cadenze proprie restano in *mi*, e non in *re*; benche diuenendo per b. molle la voce d'A *la*, *mi*, *re*, vn *mi*, credo che per quel verso ancora si potesse prendere; onde vien da noi similmente contrasegnata co' punti: quantunque, per dirla liberamente; perche non sempre il Missolidio douea modularsi in soggetti mesti, stimo che anco per ♮ quadro la cadẽza d'A *la*, *mi*, *re* tal volta vi s'vsasse, così scendendo come salendo. Habbiamo di più contrasegnato le seste, e le terze (con semicircoli imperfetti, e puntati ne gl'estremi) che ci paiono proprie di ciascuno; che sono quelle che diuidono la quinta: perche ci pare che la natura speciale di ciascuno, e quella proprietà delle cantilene più semplici, e pare che ancor hoggi si sentono, facciano qualche differenza anco in questi interualli, benche secondarij, e meno principali ne' Modi.

Possiamo dunque dalle cose dette sin quì cauar questo Corollario, che di sette corde diuerse dell'ottaua tre non

sono

ſono cadentiali per verſo neſſuno, e quattro sì; mà due però primarie, & in tutti i Modi; e due ſecondarie, e per vn verſo ſolo, dal Miſſolidio in poi; il quale hà vna cadenza ſola ſecondaria. Oſſeruiſi anco per curioſità che i tre Modi principali ſi compongono di due quinte ſimili congiunte, procedendo all'in sù; verbigratia nel Dorio dicendo due volte *re, mi, fa, ſol, la*, come quì ſi vede

Dorio. Frigio.

Lidio

Mà i tre ſubalterni nel graue procedono con due quinte all'in giù non congiunte; mà ſopraposte nell'interuallo di mezzo, come nella figura che ſegue: benche l'iſteſſo ſi poſſa dimoſtrare anco ne' principali ſcendendo; e ne' ſubalterni ſalendo; e così in queſti, come in quelli, per il medeſimo verſo.

Ipodorio.

Ipofrigio.

Ipolidio.

Et in questa maniera procede benissimo, quello che dicono gl'antichi de' loro Modi, ch'e' si componghino delle specie della Diapente, e di quelle della Diatessaron. Or perche è cosa notissima frà i Musici, che le sette specie dell'Ottaua si possono formare in due modi, per ♮ quadro, e per b molle, come quì si scorge,

prima specie

seconda specie

Missolidia.

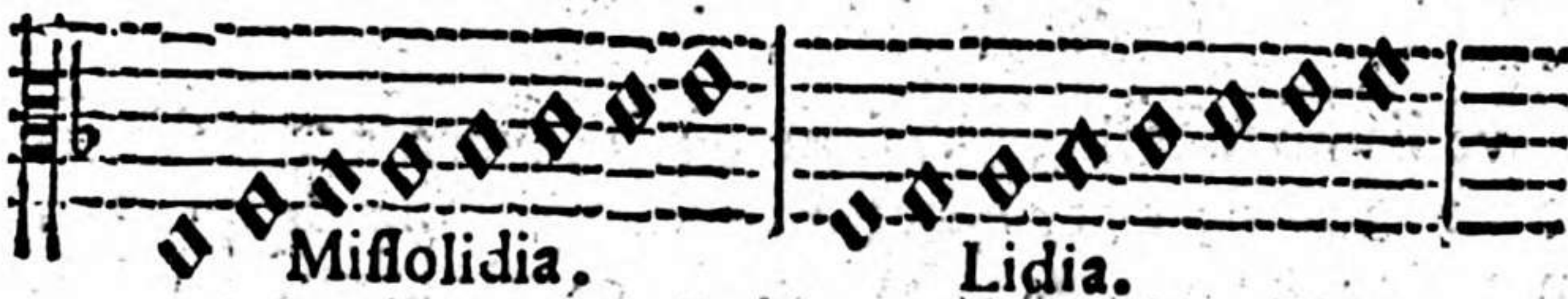
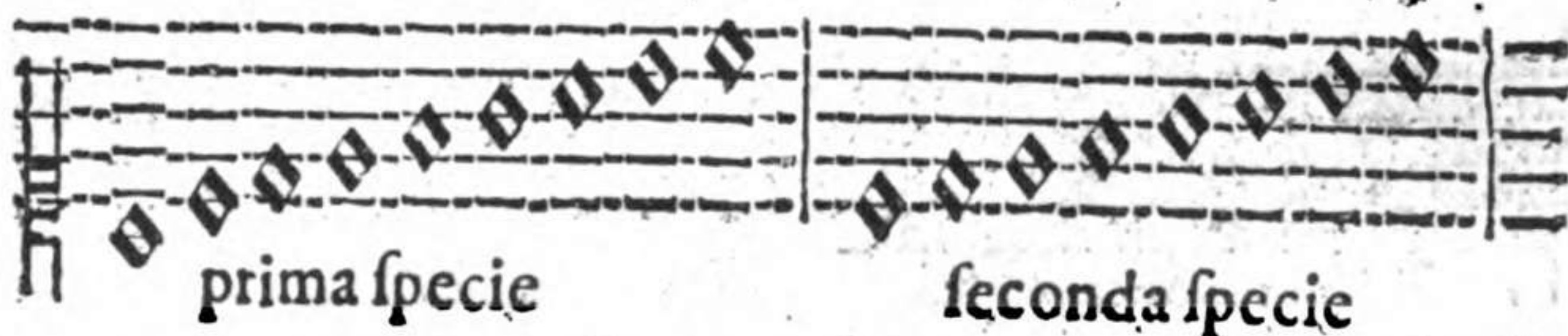
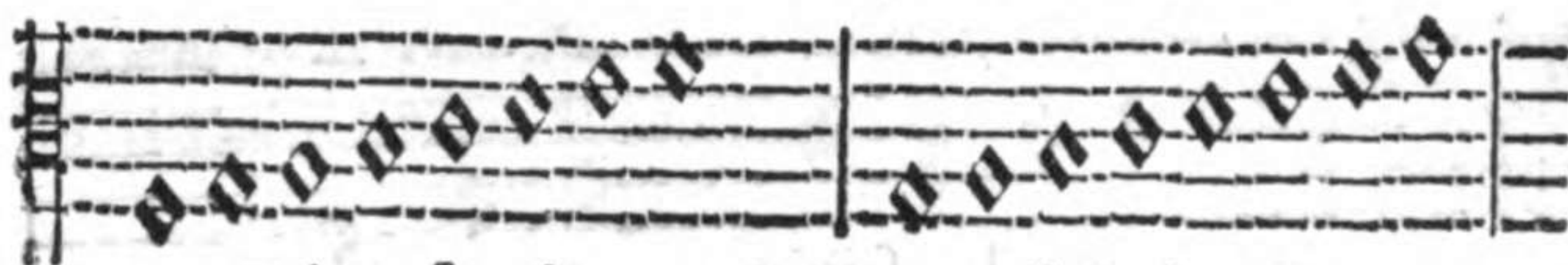
Lidia.

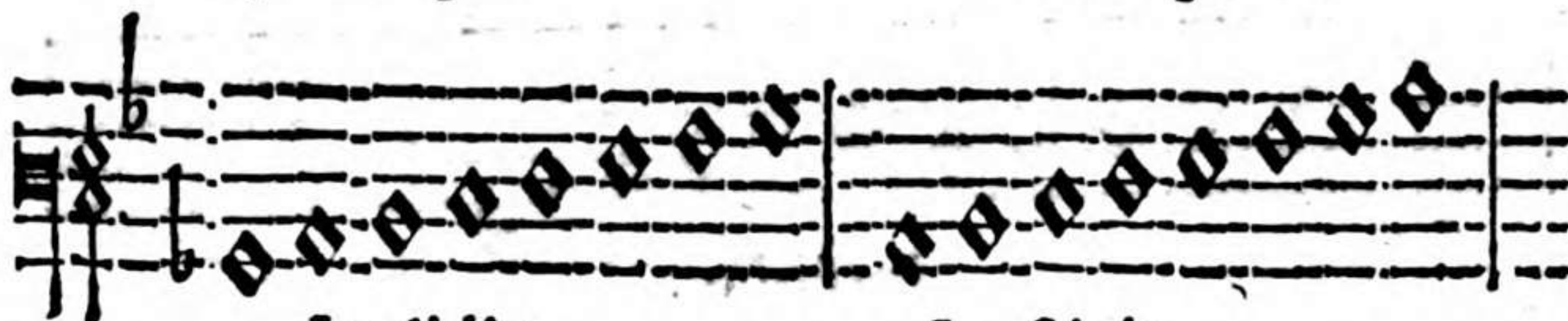
terza specie

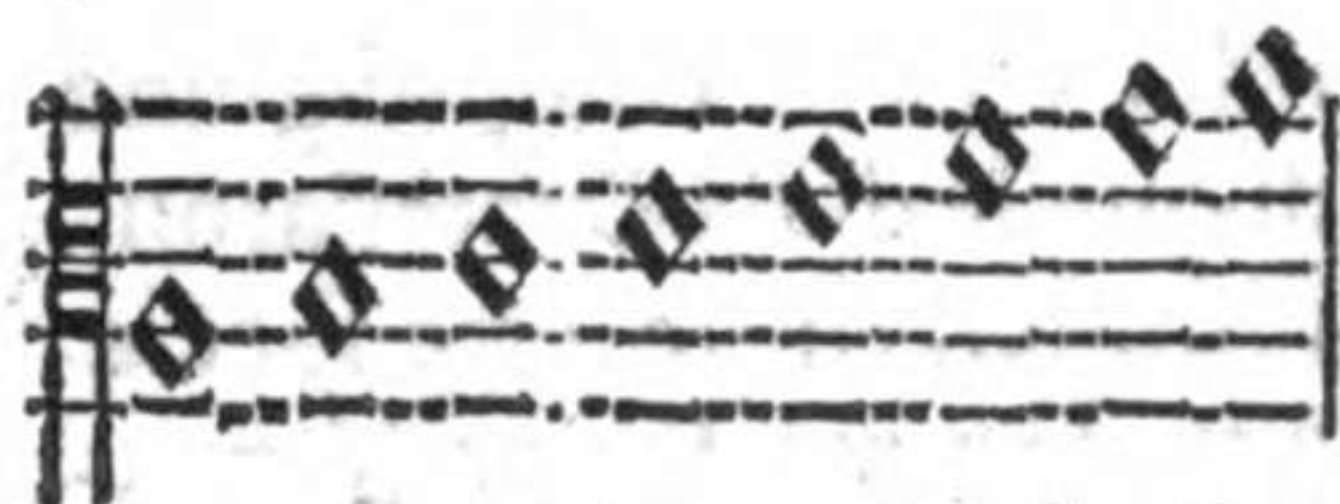
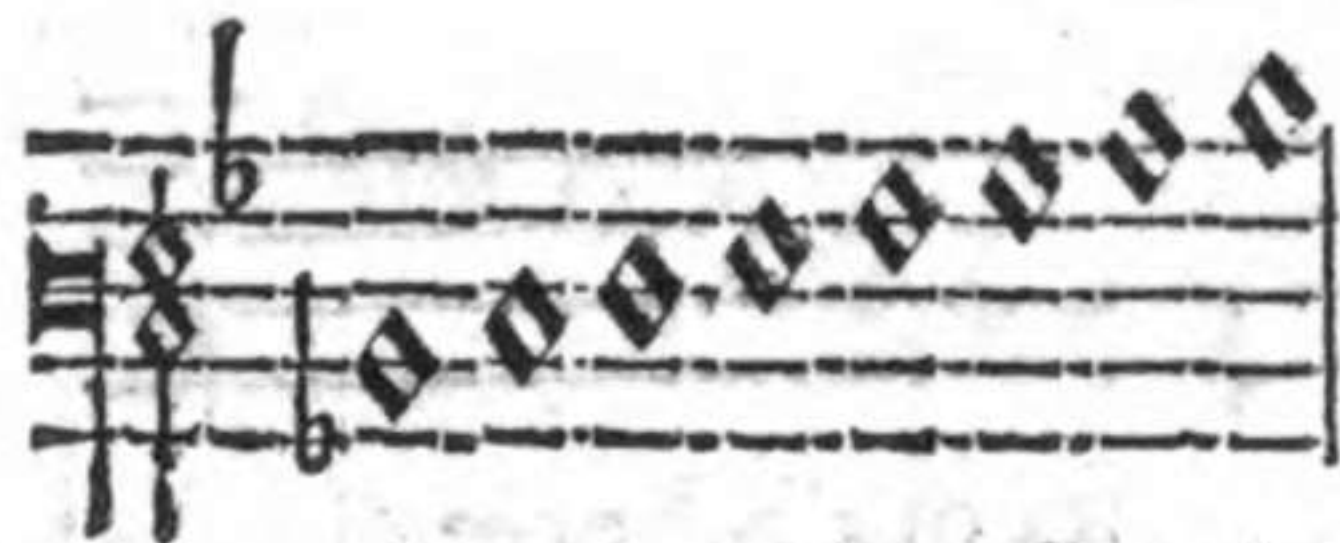
quarta specie

Frigia.

Doria.

O

quinta specie

sesta specie

Ipolidia.

Ipofrigia.

settima.

Ipodoria.

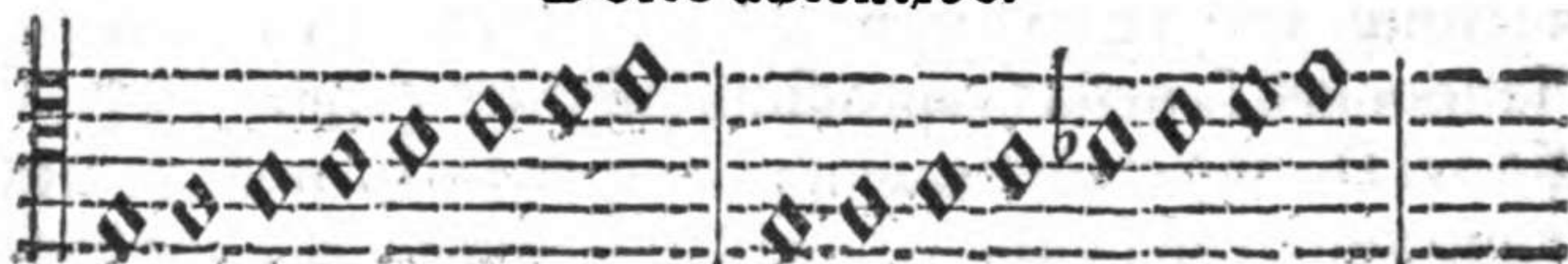
vediamo quello, che se ne possa cauare per insegnamento nostro; e per maggiore dilucidatione di questa materia: che quanto al sapere, che questa identità di specie si troua col trasportare la modulatione, vna quinta nel graue, ò vna quarta nell'acuto, è cosa hoggimai nota ad ogni mediocre musico. Prima auuertisco che quello che dissi nel Cópendio ch'il b. *fa* (Trite Synemmenó) preso in vece del b. *mi*, (Paramese) non muta le specie di quarta, e di quinta ne' Modi; mà solo le traspone; si verifica solamente ne' Plagali; mà non ne gl'Autentici; perche po-

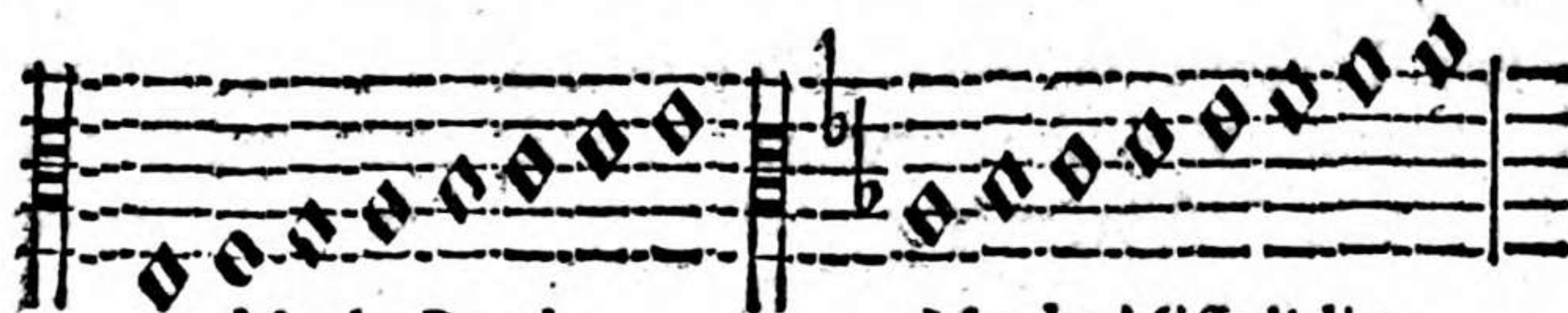
sto

sto il b. *fa* nel Modo Dorio, si sente la specie di quinta *mi, fa, sol, re, mi*, Missolidia; come si vede nel detto essempio.

Ipodorio plagale.

mi.fa.sol.la. *re.mi.fa.sol.la.*
re.mi fa.sol.la. *mi.fa.sol.la.*

Dorio autentico.

re.mi.fa sol.la. *mi fa sol.re.mi.*
mi.fa.sol.la. *mi.fa.sol.la.*

Mà non per questo ne segue, come ne' pretesi Modi hodierni, che l'aggiunta del detto b. *fa*, muti Modo; se ben varia specie: poiche la minima differenza di corde, che habbia vn Modo dall'altro, cõsiste almeno in due, come trà vn principale, e'l suo subalterno: ilche si mostra nel Compendio, con quella figura del cap. 11. e quì si può dimostrare anco in questa forma.

Modo Dorio. Modo Missolidio.

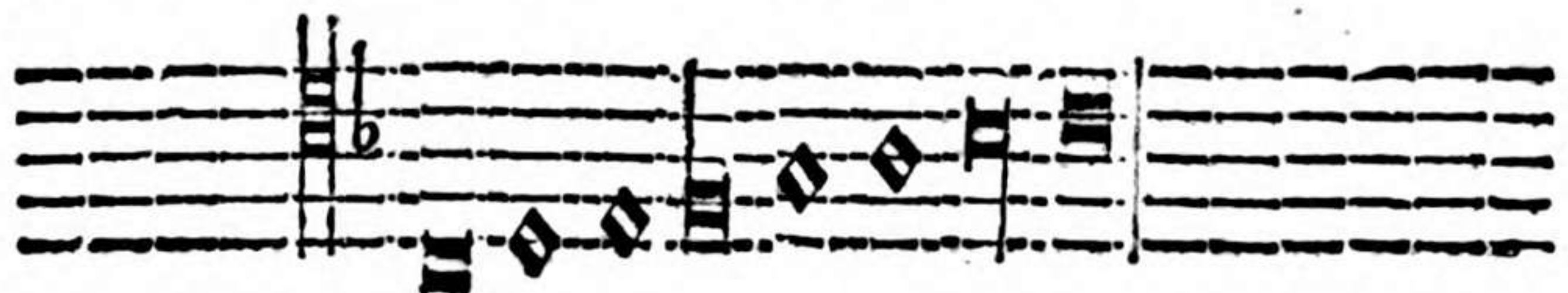
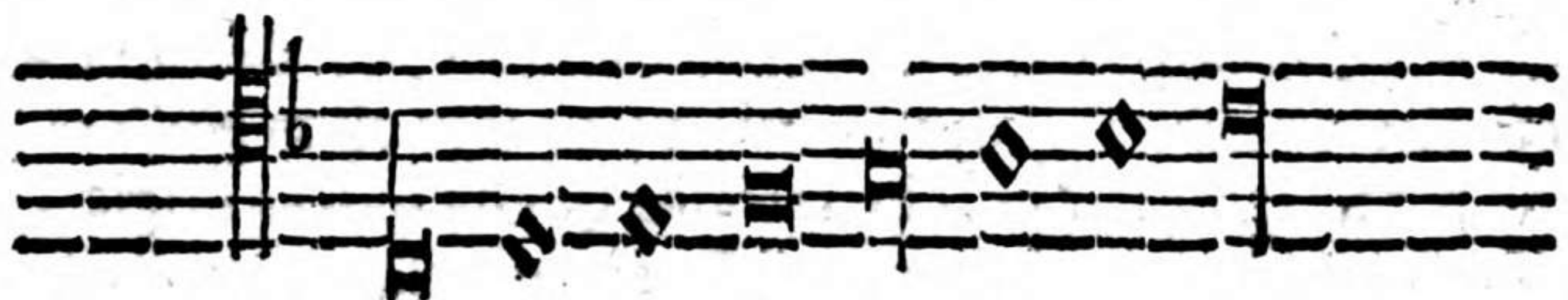
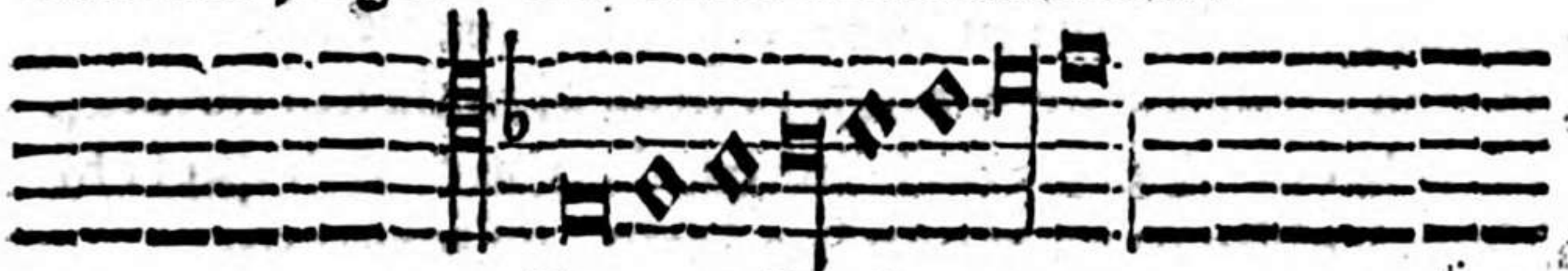
Et la mutatione del b. quadro nel b. molle non fà variatione, ſe non in vna ſola corda: mà quando vi s'aggiugneſſe anco quello d'E *la*, *mi*, (come qui ſopra) allora ſi farebbe veramente mutatione di Modo; & anco di Tuono, ò d'Harmonia; quando di più la modulatione s'alzaſſe alla quarta; come nella medeſima figura: e perche ſpeſſe volte il b. *fa* di B *fa*, b *mi* tira ſeco in conſeguenza il ſopradetto b. *fa* d'E *la*, *mi*, nella ſequela delle modulationi (benche per vna certa ſaccenteria non ſogliono i Contrapuntiſti ſegnaruelo) di qui naſce, che l'vſo del b. *fa* (Trite Synemmenon) fà variare il Modo, almeno accidentalmente; & in qualche parte delle cantilene. E anco notabile, che ſi come la mutatione intera d'vn Tuono, ò Harmonia ſi fà nella ſua proſſima inferiore (come dal Frigio nel Dorio) comunemente con quattro b. molli, come ſi può vedere nel Cōpendio al cap. ſettimo, così anco l'aggiunta della ſola Trite Synemmenon (ò *fa*) muta la ſpecie propria di quel Tuono in vn altra, che ſimboliza, & è mezana frà amendue: per eſſempio, la ſpecie Frigia (D. *la*, *ſol*, *re*, con aggiunta del b. molle ſi cambia nel'a ſpecie A *la*, *mi*, *re* Hypodoria, che ſimboliza così bene col Frigio, come col Dorio; anzi è mezana di proprietà (non di ſito) trà la ſpecie Doria E, e, & la detta Frigia D, d. Parimente la ſpecie C c. Lidia alterandoſi col b. molle, ſi muta nell'Ipofrigia G, g; mezana ſimilmente trà la Frigia, e la Lidia detta; come anco il Lidio ſi muta nel Frigio con quei medeſimi ſegni di quattro b. molli; che cambiano il Frigio nel Dorio. Quindi auuiene, che ſebene le cadenze principali, e primarie, verbi gratia, nel Dorio E *la*, *mi*, & A *la*, *mi*, *re*, nel Frigio D. *la*, *ſol*, *re*, & G. *ſol*, *re*, *vt*, ſempre ſtanno ferme; con tutto ciò le ſecondarie, ò quelle che per vn verſo ſolo terminano le

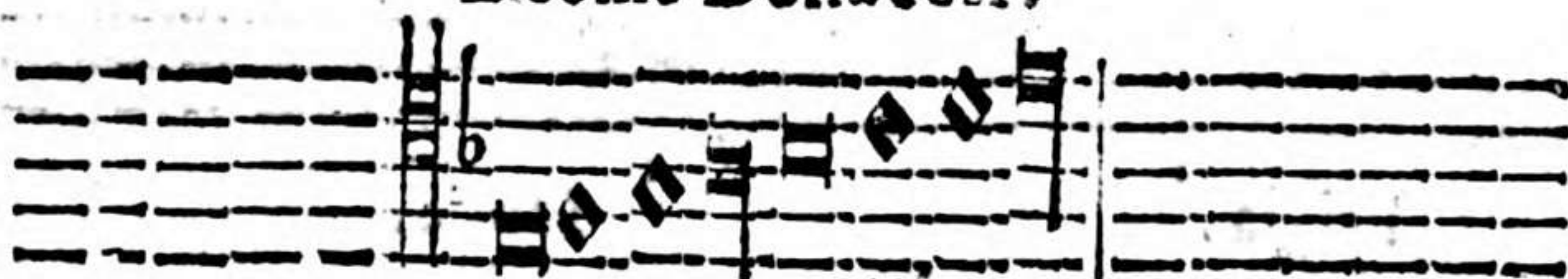
mo-

modulationi de' Modi (che sono nel Dorio D. *la*, *ſol*, *re*, e b *mi*, nel Frigio C. *ſol*, *fa*, *vt*, & A *la*, *mi*, *re*) nelle medeſime ſpecie per b. molle non reſtano ſempre cadentiali di quel Modo: perche, per eſſempio, in queſta ſpecie di D. *la*, *ſol*, *re* Frigia.

ponendoſi il b. molle; e conſeguentemente facendoſi comune al Modo Ipodorio, A *la*, *mi*, *re* cadentiale propria, anzi cardinale di detto Ipodorio, non reſta più cadentiale nel Modo Frigio, per neſſun verſo: poiche, ſe per b. quadro era ſolo cadẽtiale, perche terminaua queſta quarta all'in giù *ſol*, *fa*, *mi*, *re*, non meno, che la corda D. *la*, *ſol*, *re*; hora che per b. molle è diuenuta vn *mi*, e non ſuona più *re*, muta proprietà (ò ἦθος in Greco) e non fà più offizio di cadenza nel Frigio: mà in vece di eſſa il C. *ſol*, *fa*, *vt* (notato da noi con vna breue) diuenta cadentiale per amendue i verſi; e non ſolo all'in giù, come per b. quadro (perche termina queſta quinta Frigia *ſol*, *fa*, *mi*, *re*, *vt*) mà anco all'in sù: perche per b. molle è vn *ſol*, e non vn *fa*; e per il contrario il D. *la*, *ſol*, *re*, di cadenza principale, diuenta mezana, e ſecondaria; e non termina le modulationi, ſe non per vn verſo ſolo, cioè all'in giù *ſol*, *fa*, *mi*, *re* (perche corriſponde ad A *la*, *mi*, *re*, per b quadro) e non all'in sù; perche eſſendoſi di *ſol* cambiato in vn *la*, queſta non è cadenza Frigia; mà Doria; e però queſta corda vien da noi notata con la breue; e non con la lunga; al contrario di quel che ſi ſegnarebbe per il Modo Ipodorio, e Dorio coſi.

Si-

Similmente questa specie Lidia C, c. cambiandosi per b. molle nell'Ipofrigia, fà che alcune cadenze si mutino; perche doue nel Lidio si noterebbe cosi.

atteso che in C. *sol, fa, vt*, non si dice più *fa*, mà *sol*, corda, e cadenza Frigia principale; e per amendue i versi; qui nõ hà più luogo trà le cadenze, che ascẽdono; mà solo terminando la modulatione all'in giù; cioè, per dirla in vna parola; perche corrisponde al G. *sol, re, vt*, per b quadro; corda principale, e cadentiale dell'Ipofrigio; nel quale però questa ottaua si noterebbe cosi.

& l'F. *fa, vt*, corrisponderebbe al C. *sol, fa, vt*, per b quadro: e perciò lo segniamo, come cadenza secondaria. Per la medesima ragione la specie Doria E e. per b molle si cambia, nella Missolidia B, b, e muta alcune cadenze; segnandosi come Missolidia cosi.

E come Doria cosi

E come Doria così.

perche l'E *la*, *mi*, per b. molle è ſuccedanea al b. *mi*; D. *la*, *ſol*, *re*, ad A *la*, *mi*, *re*; & A *la*, *mi*, *re*, ad E *la*, *mi*, circolarmente. Le quali coſe hanno anco luogo ne' gl'altri Modi, che per breuità ſi tralaſciano: potendo à ciò ſupplire la ſeguente tauola: doue ſi vedono notate tutte le cadenze principali, e le mezane in ciaſchedun Modo; per b. quadro, e per b. tondo

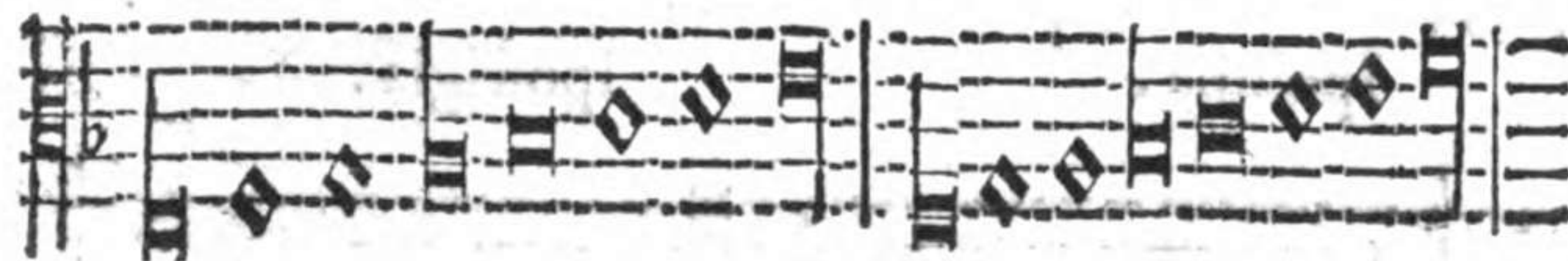
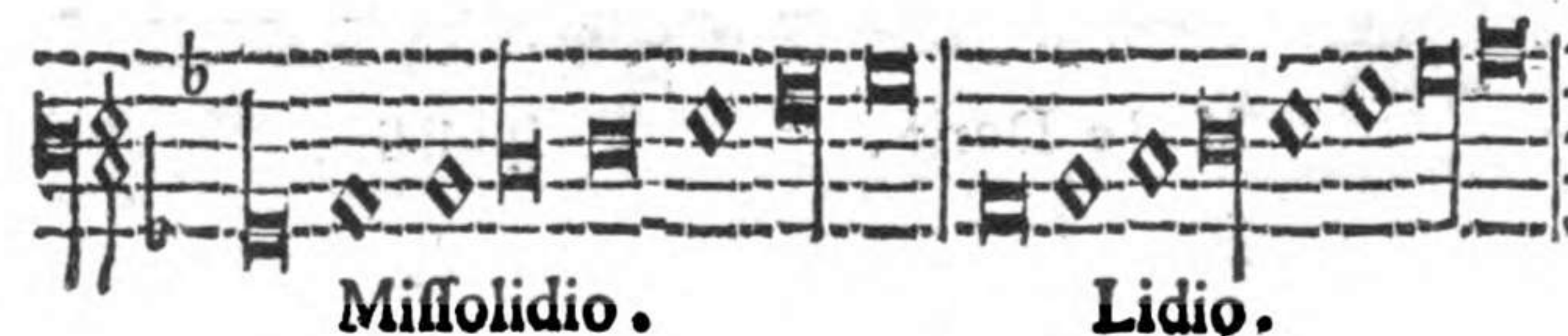
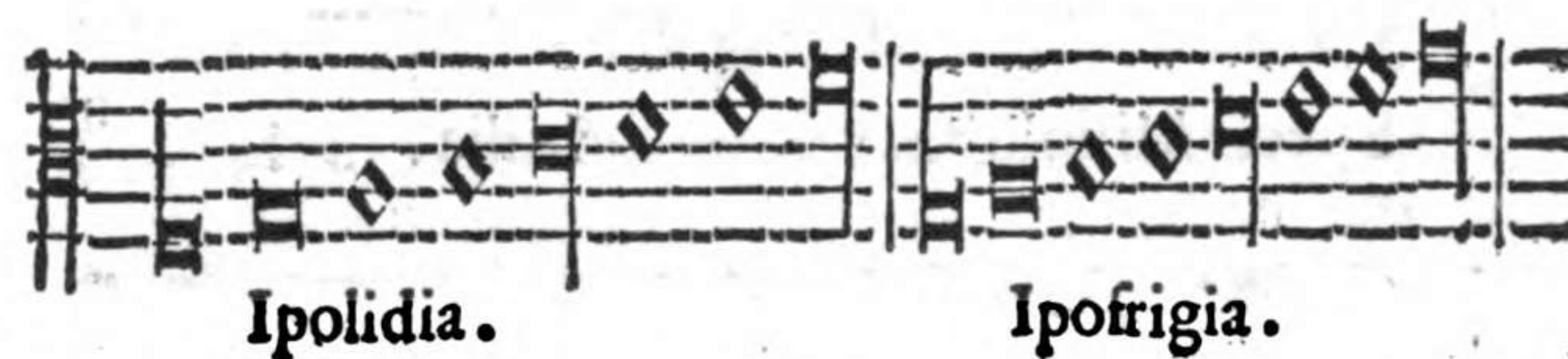
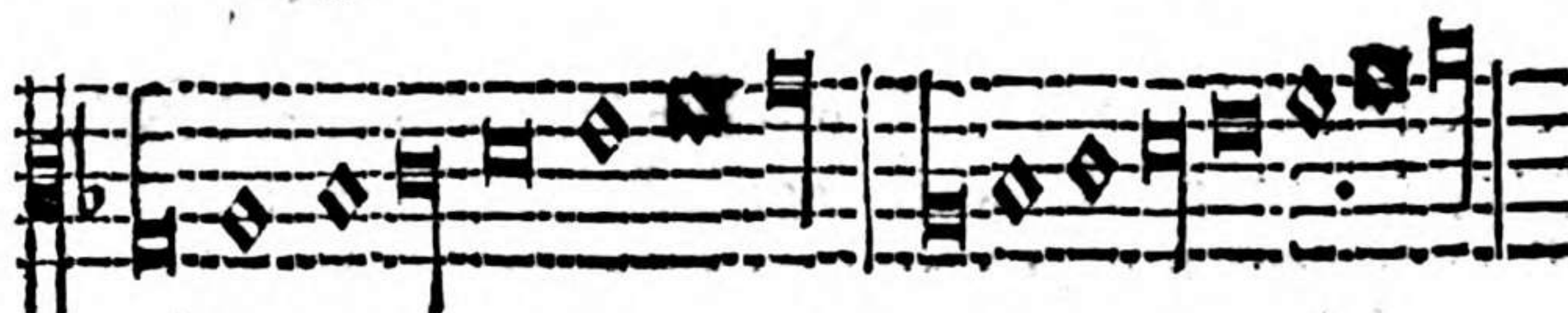
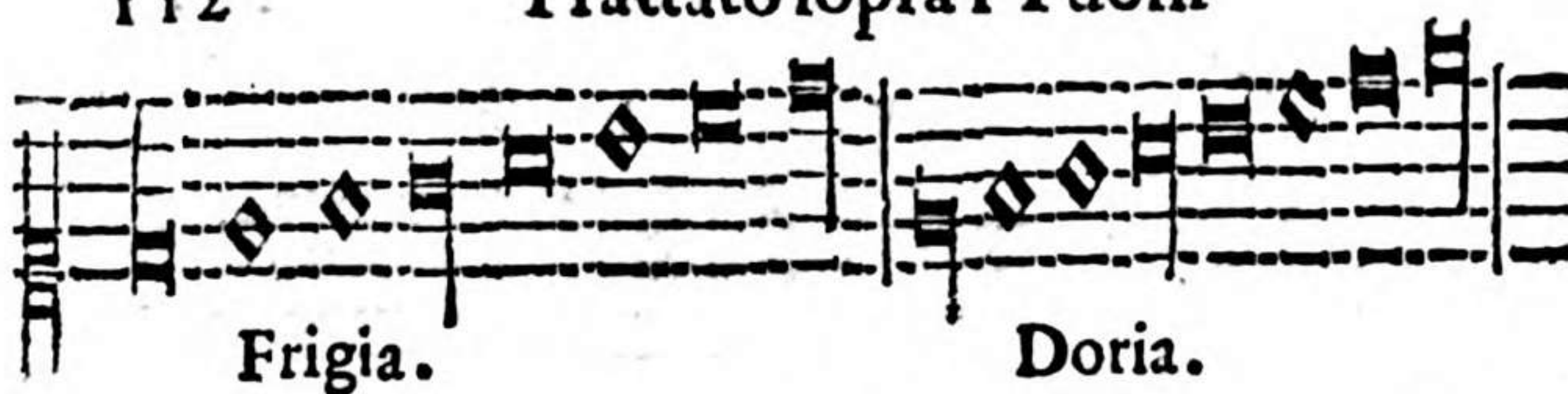
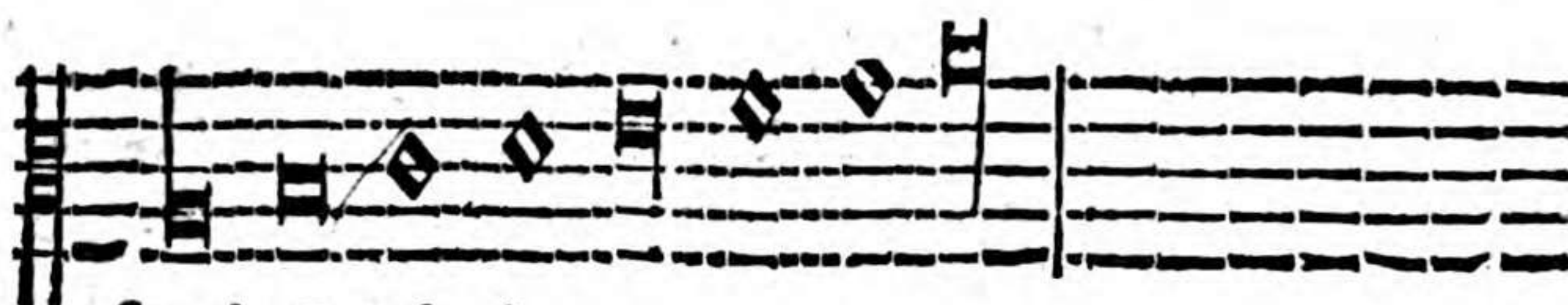
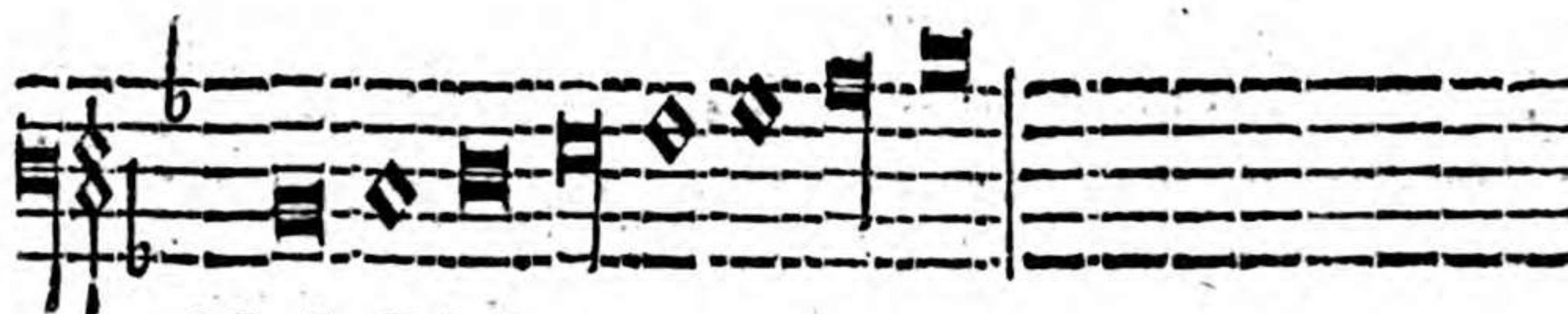
Specie Miſſolidia. Lidia.

Modo Dorio. Ipolidio.

Frigia. Doria.

Ipofrigio. Ipodorio.

Ipolidia. Ipofrigia.

Missolidio. Lidio.

ſpecie Ipodoria.

Modo Frigio.

Alcune coſe ſi deuono oſſeruare in queſte figure, prima di paſſar più auanti. Prima che i due primi ordini dimoſtrano le ſette ſpecie dell'ottaua per ♮ quadro, e per b. molle; & il terzo ordine ſottopone à ciaſcuna di quelle, vn altra ſimile quanto à gl'eſtremi; mà diuerſa nella meditatione; con queſta differenza, che in queſto terzo ordine alcune hanno ne gl'eſtremi il ſegno della cadenza principale, come nell'Ipolidia; altre nò, come nella Doria &c. Ilche naſce perche nell'Ipolidio, F *fa*, *vt*, non reſta d'eſſere così bene cadenza principale per b molle, come per ♮ quadro; poiche corriſponde al C. *ſol*, *fa*; *vt*; mà non interuiene il medeſimo ad E *la*, *mi*, per b. molle nel Dorio; perche corriſponde al ♮ *mi*, ch'è ſolamente cadenza mezzana, e non principale in detto Modo. Secondo, che queſta conformità d'hauere ne gl'eſtremi del-

la ſpecie, le corde cadentiali principali, così nell'ottaue del terzo ordine da baſſo, come nelle corriſpondenti di ſopra, ſuccede in quelle coppie de' Modi, ne' quali vno è veramente plagale, ò ſubalterno dell'altro; cioè nell'Ipolidio riſpetto al Lidio; nell'Ipofrigio, e nell'Ipodorio, riſpetto al Frigio, & al Dorio: onde ſe bene il Miſſolidio è in certo Modo ſubalternato al Dorio di ſopra, come l'Ipodorio di ſotto (che perciò ſi diceua anco Iperdorio) tuttauia non gl'è tanto ſimile; perche hà la ſua quinta diuerſa. Terzo che di quelle due corde, le quali ne' Modi principali, ſono cadenze mezzane, alterandoſi la modulatione col b. molle, l'vna diuenta cadenza principale, ne' loro ſubalterni; come accade verbigratia al D. *la*, *ſol*, *re*, nel Dorio; e nell'Ipodorio: e ſe quel Modo hà due ſubalterni, ò plagali, l'vno di ſotto, l'altro di ſopra; l'altra cadenza, ſenza mutar il Siſtema diſgiunto nel congiunto, ſi troua principale nell'altro Modo ſubalterno; come il b nel medeſimo Dorio, riſpetto al Miſſolidio. Quarto che i medeſimi Modi per b quadro, ſi poteuano formare in altra forma ancora, cō l'aggiunta d'vn altro ordine; nel quale il Modo ſi pigliaſſe in ciaſcun Siſtema vna quarta più alto; verbigratia il Miſſolidio in E *la, mi*; il Lidio in F. *fa, vt*; il Frigio in G *ſol, re, vt* &c. non all'vſanza de' moderni, formando la medeſima ſpecie d'ottaua (ilche non ſi può fare ſenza mutar la corda b. in b) mà conforme à i veri fondamenti de' Modi antichi, formando l'ottaua, con vna delle due corde, che ſono cardinali, e principali in ciaſcuno; ò con traſporre l'ordine della quinta, e della quarta. Quinto, che ſe ſi conſiderano i Modi conforme lo ſtile de' moderni, che gli pigliano preciſamente per le ſpecie, ſenza hauer in niuna conſideratione il Tuono; cioè la differenza di cantare più acuto, ò più

graue,

graue; tanto è Modo Missolidio, per essempio quel del secondo ordine, come quel del primo: mà conforme à gl'antichi, non è così: perche, se quell'ottaua per ♮. quadro si canta nel Tuono Missolidio; trasportandola (come si segna nel secondo ordine) alla quinta bassa, con l'aiuto del b. molle, si verrà a cantare nel Tuono Ipoeolio; ch'è vna Diapente sotto il Missolidio. Sesto, che riuolgendosi circolarmente i Modi, come i giorni della settimana; e circolando il Missolidio, sotto l'Ipodorio; e poi gl'altri (Lidio, e Frigio) ne segue ch'il detto Missolidio si troui (come dalla figura apparisce) vna quarta sotto l'Ipolidio: al quale anco corrisponde per contrapositione; essendo la specie dell'vno, il rouescio dell'altro; il Lidio sotto l'Ipofrigio; & il Frigio sotto l'Ipodorio. Settimo, che ciò, non ostante, la forma del Missolidio nel terzo ordine riesce molto diuersa dalla sua propria; essendoci vna gran differenza dal cominciare da vn semituono, ò da tre tuoni: mà ciò procede, perche la sua specie è tale, che mutandosi per b.molle, si troua appunto collocata in quella corda che fà tutta la mutatione. Ottauo, che se bene la propria diuisione del Missolidio, non è quella del Tritono, e della Pseudodiapente; tuttauia da questa conuersione per b. molle, si può anco comprendere, che tal diuisione gl'è molto familiare; e che il *mi*, in detto Modo è più principale, e secondariamente il *fa*. Nono, che se bene par che sia tanta contrarietà trà i Modi del *mi*, e quei del *fa*, che fino ne' gl'hodierni osseruò il Glareano, che quello d'F f. non discende mai in E *la*, *mi*, nè quello di C. c. in ♮ *mi*, tuttauia ci sono alcuni Modi, che nell'vna, e l'altra corda fanno le loro cadenze: ilche si sente anco in molte cantilene. Or se vogliamo far qualche comparatione de' Modi frà di loro, questa differenza vi pos-

siamo principalmente notare, considerandoli assolutamente, come specie, che alcuni comprendono il Tritono, e non la Semidiapente; e questi sono li tre principali Dorio, Frigio, e Lidio: altri la Semidiapente, e non il Tritono; e questi sono l'Ipodorio, e l'Ipofrigio: e gl altri due finalmente (Missolidio, & Ipolidio) l'vno, e l'altro; e come è necessario, ne gl'estremi: di modo che quello hà la Semidiapente nel graue, & il Tritono nell'acuto; e questo per il contrario il Tritono da basso; e la Semidiapente di sopra. Quelli che contengono il Tritono solo, par che habbino non sò che più de gl'altri di spiritoso, e d'intero: quelli che contengono la Semidiapente, sono alquanto più molli; mà li due vltimi, quasi come androgini, sono insieme i più molli di tutti (il che gli dà la Semidiapēte) e più duri per cagione del Tritono: onde senza fallo, sono molto inferiori à gl'altri: e poco, ò non mai si praticano da gl'hodierni musici. Mà i tre primi pare che si debbino ragioneuolmente stimare i più belli, e perfetti. Se poi alcuno di più vorrà sapere quale di essi tre debba riputarsi il più bello, & eccellente; dico ch'è difficile darne il giuditio; perche da vna banda ci si farà incontro il Dorio; e pretenderà il primato, per essere stato applicato al Tuono più de gl'altri pregiato; e di più nobile origine: e quelli che preferiscono la musica mesta all'allegra, senza gran ripugnanza gli daranno il voto in fauore. Mà dall'altra banda il Lidio metterà in campo l'allegria del suo procedere, che comunemente diletta più che la maniera mesta, e flebile del canto; la soauità delle sue arie; la facilità del fare le cadenze, senza l'aiuto di corde pellegrine: e nè anco vorrà cedere nel possesso d'essere stato anco da gl'antichi stimato, e praticato più d'ogn altro; allegando per proua di ciò, che doue gl'autori di questa

facoltà

facoltà adducono essempii di qualche interuallo; delle note di quello comunemente si seruono. Altri anco ci saranno, che preferendo ad ogn altra sorte le Melodie Martiali, e spiritose, al Frigio senza contrasto daranno il primo luogo: ammirando anco in lui vna qualità molto considerabile, d'essere in certo modo mezzano trà il mesto, e l'allegrò; e perciò potersi meglio de gl'altri adattare ad amendue gl'affetti. Si che c'è da dire per tutte le parti: nè io ardirei d'interporui il mio giuditio; mà volentieri lascerei decidere questa lite à qualchun altro; soggerendoli solamente alcune mie considerationi, per minor sua briga. Se la qualità de' Modi nasce principalmente (come è in effetto) dalla proprietà della quinta, si sente manifestamente, che questa specie *re, la*, è più maestosa, e sonora dell'altre, per amendue i versi; e questa *vt, sol*, hà non sò che più del fiero, & ardito: le quali due sono anco le più facili ad intonare: mà questa *fa, fa*, mostra ben qualche soauità, accompagnata però da certa mollitie nascosa; come l'vltima specie *mi, mi*, e più dura, e malageuole di tutte; le quali diuersità, onde naschino, sarà ben fatto di ricercare: già che poco, ò niente n'è stato tocco da gl'altri sin'ora; per quanto io sappia. Considerando dunque le tre sorti di quarta (perche in ordine alla melodia, & i Modi sono anteriori, come s'è detto, per natura alle quinte, e le quinte all'ottaue) facilmente conosceremo che la prima specie *mi, la*, hà non sò qual soauità, e leggiadria maggiore dell'altre (Ilche notò anco il Glareano) come si può prouare intonando *mi, fa, sol, la*; e nello scendere in giù *la, sol, fa, mi*, mostra certa seuerità; gioconda però, e piaceuole più dell'altre specie: ò sia perche pare più naturale il cominciare da vn interuallo piccolo, salendo; e poi venir ad

vn

vn grande, che al contrario; ò perche ciò hà più del ciuile, e costumato; e però i buoni oratori ne' gl'essordij à poco à poco vanno alzando la voce; e non cominciano subito à gridare: ilche hauerebbe del barbaro, e furioso: & i più accorti cantori similmente non mandano ne anco tutta la voce fuori ad vn tratto; mà pian piano la vanno accrescendo. Or gl'interualli piccioli hanno proportione con la voce debole, e piana; perche similmente ricercano poco sforzo; & i grandi con la voce forte; perche parimente richiedono maggior forza di prolatione Mà venendo all'in giù, apparisce la specie *la, sol, fa, mi*, più graue, e malinconica dell'altre; perche partendosi dal luogo doue era giunta, s'affretta col tuono di scendere nel graue: mà questa *fa, mi, re, vt*, partendosi di sopra col semituono, mostra di volere trattenersi più nell'acuto; e però in gran parte riesce più viua, & allegra. Quella poi che hà il semituono nel mezzo (*sol, fa, mi, re*) si come comunica con le due; così possiamo dire che partecipi dell'vna, e dell'altra; cioè che sia meno allegra della Lidia; mà piu della Doria. Di più perche in tutte le cose, e nella musica massimamente, hanno gran forza gl'estremi (e tengasi à mente questo, come cosa notabilissima) di quì anco nasce che la medesima specie Frigia per hauer, come diceuo, il semituono quasi nascosto nel mezzo (doue spicca meno) apparisce più viuace, & virile dell'altre due: ancorche la Lidia sia più allegra: perche l'allegria può essere congiunta con qualche tenerezza; dalla quale la specie Frigia s'allontana più di tutte. Hor se vorremo far il paragone delle quattro sorti di quinta, con le tre dette di quarta, trouueremo che quelle medesime qualità che sono in ciascheduna delle tre Diatessaron, si trouano in quella Diapente che gli corrisponde

(la

(la prima alla prima, la seconda alla seconda, la terza alla terza, la quarta alla prima, & alla terza) mà più fortemente; perche la quinta Missolidia *mi*, *mi*, è più malinconica della quarta Doria *mi*, *la*: la quinta Ipolidia *fa*, *fa*, è più languida, e molle (massimamente all'in giù) della quarta Lidia *vt*, *fa*: la quinta *vt*, *sol*, è più viuace, e fiera della quarta Frigia *re*, *sol*: e finalmente la quinta Ipodoria *re*, *la*, è piu maestosa, e sonora della quarta Doria *mi*, *la*. La malinconia della quinta *mi*, *mi*, procede dall'hauere prima il semituono nel graue: e poi quel Tritono di sopra; che mostra certa crudezza, & affetto lagrimeuole, e lugubre. La tenerezza, e mollitie della specie *fa*, *fa*, si sente nel calare tre tuoni continuati: il che dimostra certa languidezza, e rilassamento; & è buona per esprimere l'affetto de gl'ebbri; e sommersi nel vino, e nella crapula; come ben notò Aristotele; massime in vn Tuono rimesso; e con moti tardi, e pesati. La quinta *vt*, *sol*, è anco più viuace della quarta *re*, *sol*, cosi scendendo come salendo; per cagione di quei due tuoni continuati; restando tuttauia il semituono coperto. E finalmente la quinta *re*, *la*, quanto è manco mesta della quarta *mi*, *la*, per hauer anch'essa il semituono nascosto, tanto è più sonora, e gonfia; perche s'accosta alla natura Frigia Dalche si vede che il Modo Dorio non è affatto lagrimeuole, e lugubre, come il Missolidio: mà mesto fino à quel segno che gli dà del seuero, del graue, e del maestoso. Delle sette specie d'ottaua, è superfluo il parlarne minutamẽte; perche tutta la loro diuersità nasce dall'accoppiamento d'vna tal determinata specie di Diatessaron, con vna di Diapente (e però l'ottaua Missolidia è più mesta di tutte, perche è composta di tal sorte di quarta, e di quinta) e non hà alcuna sorte di terminatio-

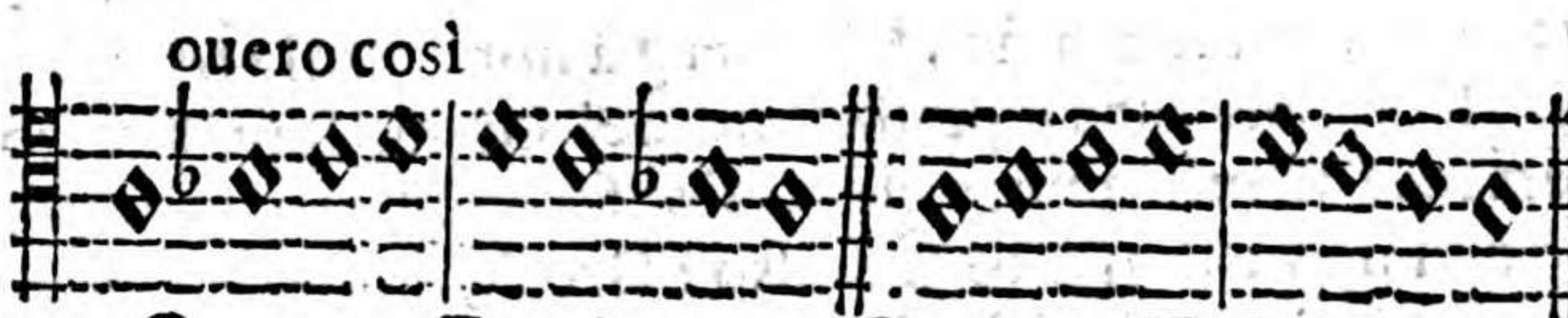
ne

ne che non si troui nella Diapente. Imperoche vna melodia (estendasi pure quanto si vuole nell'altezza del Sistema) è forza che termini in vno di questi quattro Modi (e ciò s'intende non solo nelle cadenze; mà anco ne gl'estremi della modulatione) in vn semituono, in vn tuono, in due, ò in tre: che sono le quattro diuersità della quinta, come di sopra dicemmo: delle quali la prima conuiene salendo al Lidio, & Ipolidio; e scendendo al Dorio, & Ipodorio, ò Missolidio: la seconda al Frigio, & Ipofrigio salendo, e scendendo al Frigio, & Ipodorio: la terza al Dorio, & Ipodorio salendo; e scendendo al Lidio, & Ipofrigio: e la quarta finalmente al Missolidio salendo, & all'Ipolidio scendendo. Or questa diuersità di quarte; e di quinte è tanto sensibile, e grande, che non pure si riconosce graduando, come dicono, questi interualli *mi, fa, sol, la,* verbigratia; mà prendendoli anco di salto *mi, la,* Ilche auuiene per la relatione che hà la fantasia à gl'interualli, & voci mezzane, che si trapassano: già che per loro stesse la medesima qualità, e natura hanno tutte le quarte, e tutte le quinte. Et in vero si conosce manifestamente ch'è più allegra questa quarta *vt, fa,* che questa *mi, la:* e più tenera, e molle *fa, vt,* che *la, mi*; la qual si mostra più austera. Nè ciò succede, come alcuni poco accorti pensano, perche vna sillaba sia più dura, ò dolce d'vn altra in proferire (giache l'istesso auuiene intonando questi interualli con altre voci, e ne gl'Instrumenti stessi) mà per cagione de gl'interualli di mezzo, che virtualmente vi si comprendono. Nelle due sorti di terza minore parimente si discerne questa diuersità: perche la prima specie *mi, sol,* che hà il semituono da basso, si scorge viuace, & allegra, nel salire; e nel calare languidetta, *sol, mi*; e la seconda *re, fa,* per il contrario più tenera, e mesta, salendo,

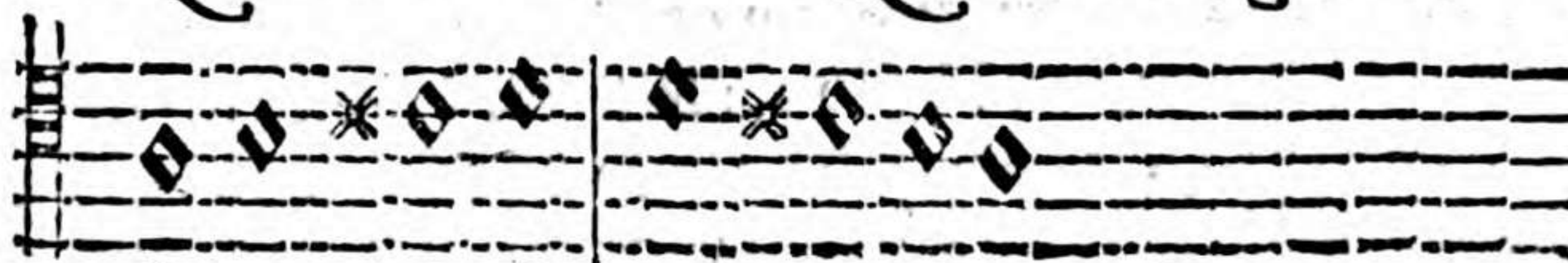
salendo, e discendendo più viua, & allegra *fa, re*, Or se alcuno vorrà esattamente conoscere, e giudicare con l'orecchia la differente proprietà delle tre sorti di quarta (e l'istesso rispettiuamente s'intende delle terze, delle quinte, delle seste, e delle ottaue) cosi nel salire, come nello scendere, meglio sarà che l'intuoni, ò con la voce, ò con l'instrumento, non come stanno distese nel Sistema vna sopra l'altra; mà nell'istesso Tuono di voce; e particolarmente nella Viola; esplorandole attentamente, con l'vdito; per essempio nel Modo che segue.

mi *re*

Quarta Doria *Quarta Frigia*

vt

Quarta Lidia

ouero così

Quarta Doria *Quarta Frigia*

Quarta Lidia.

Q

Doppo eſſerſi baſtantemente conoſciuta la natura di ciaſcuna ſpecie delle prime conſonanze, non ſia malageuole il dar giuditio della natura, e proprietà de' Modi conſiderati nel proprio Tuono, e con le altre circoſtanze; ò pure ſenz'eſſe; e come ſemplici Modi: nelche ſeguiremo la ſcorta de' buoni, & antichi autori: tanto più che l'eſperienza iſteſſa figliuola del tempo; e nutrice dell'arti, concorre pienamente con loro: poiche i Moderni in queſta parte s'allontanano molto dal ſegno; per non hauere oſſeruato i Modi nel loro ſtato naturale, e perfetto; onde taluolta gl'attribuiſcono qualità poco conuenienti, ò anco contrarie alla loro natura. Il Dorio dunque è nel coſtume ſuo, ò proprietà (ἦθος) graue, modeſto, conſtante; e con vna certa grata maturità, ſoaue: e per tenere il mezzo (non ſolo quanto al Tuono) frà il meſto, e l'allegro, adattabile ad ogni coſa; e capace d'affetti contrarij. Il Zarlino ſcriue che il ſuo Quinto (ch'è il Modo Dorio meſcolato col Miſſolidio) hauerebbe l'Harmonia alquanto dura (direi più preſto malinconica, ò auſtera) ſe non foſſe temperato dalla cadenza che vi ſi fà ſpeſſo in A *la*, *mi*, *re*; cioè ſe non ſi miſchiaſſe con l'Ipodorio; ò per dir meglio, non adopraſſe tal volta l'altra cadenza ſua propria. Il Frigio è concitato, & ardente, e però, ſe crediamo à Franchino, ſi ſoleua già notare col color roſſo. E ſe nella vana ſuperſtitione de' Gentili era ſtimato efficace ad infiammare gl'animi al furor diuino, come nelle cerimonie di Bacco appreſſo i Greci, e di Bellona appreſſo i Cappadoci, à tal ſegno che i ſuoi Miniſtri beſtialmente infuriati ſi feriuano con certi coltelli, ciò aueniua non ſolo perche il Modo per ſe ſteſſo è molto eccitatiuo; mà per riſpetto anco delle coſe che ſi cantauano, e per la diſpoſitione de gl'animi di quella turba forſennata,

che forse anco s'era prima ben preparata con l'almo liquore di Bacco; come anco per cagione del Tuono veemente; e di quei pifferi cosi spiritosi; e d'vn Ritmo concitato; e simili cose. Con tutto ciò per essere di natura molto piegheuole; e perche la cadenza in *re* è mezzana trà il mesto, e l'allegro, anco alle cose flebili taluolta s'accommodaua. Il Zarlino medesimamente confessa che questa specie è alquanto mesta per hauer il semiditono nella parte graue. Mà non mi piace già questo modo di considerarlo, in ordine al Contrapunto, all'vso di questi Musici da dozzina; che non sanno distinguere la Melodia dalla Sinfonia, e la Melopeia dalla Sinfoniurgia: perche se bene il concento hà gran forza d'accrescere, ò diminuire la proprietà de' Modi; tuttauia, come hò detto tante volte questa è cosa estrinseca alla natura loro: i quali s'hanno da considerare fondamentalmente in vna semplice aria, e poi parlare delle consonanze. Il Lidio è più de gl'altri allegro, e festeuole; e propriamente nato per i balli; & in qualche parte puerile, e leggiero; e però poco conueneuole a soggetti seueri, e mesti. che se da gl'antichi fu adoprato taluolta in cose lugubri, prima che fusse trouato il Missolidio, ciò fu per cagione del suo Tuono acuto, e non della specie; la quale da per se stessa, senza la forza del Tuono, e del Ritmo non ha grand efficacia. I Moderni similmente hanno conosciuto il primo Modo conforme al Zarlino (che è il Lidio mescolato col Frigio) per allegro, & attissimo alle danze; onde, come nota il medesimò Zarlino, molti lo chiamano Modo lasciuo, e l'istessa proprietà conuiene anco al secondo. E stato anco taluolta applicato il Primo da' moderni a' soggetti mesti; come da Giosquino, il quale in esso compose: *Stabat Mater dolorosa*: ma non sò quanto a proposito:

perche se bene questo Modo in vn Tuono acuto non è disconueneuole per cose funebri, e per rappresentare le strida d'vna feminella; per esprimere poi la graue mestitia della Madonna Santissima non sò come vi calzi. Nè anco sò intendere come l'ottauo, che non differisce dal primo in altro che in quella benedetta Mediatione (che poco, ò nulla s'osserua) habbia tanta diuersità che si debba chiamare Modo diuoto, ò lagrimeuole; e che conuéga nelle cantilene graui, e diuote, & in materie di lagrime. Il Missolidio sì ch'è tutto lamenteuole, e querulo; e trà gl'affetti più d'ogni altro prouocatiuo al dolore, al pianto, & alla compassione. E però i Cori Tragichi, come bene osseruò Aristotele ne' Problemi musicali, communemente in questo Modo si cantauano: il che fecero anco per cagione del suo Tuono; che per esser molto acuto, è conuenientissimo alle Donne, delle quali molto spesso si componeuano i Cori Tragichi; come si può vedere in Euripide. I moderni pratici dicono molte strauaganze del loro sesto (ò quarto secondo altri) che hà la specie Missolidia, come altroue accennai; benche poco anzi niente s'adopri: onde il Zarlino cõfessa che rarissime volte, anzi mai vi si vede toccare la corda b sua cardinale (intendendo de gl'estremi) anzi suol arriuare nell'acuto alla corda C. *di maniera che*, come egli dice, *quando il semituono douerebbe vdirsi nel graue, si ode nell'acuto, e così gl'estremi di tal Modo vẽgono ad essere le corde* C. &c. Che è vn cambiarlo totalmente nel Lidio, diuerso da lui come il cielo dalla terra. Ciò gli succede per cagione della sua durezza, procedente dal tritono, e semidiapente posti ne gl'estremi; e per la difficoltà di praticarlo: massime per non hauer la corda b la diapente di sopra: che però non ardiuano nel secolo à dietro seruirsi di tal specie:

quasi

quasi che non sapessero con aiuto d'vna corda pellegrina ✻F. formarui la quinta; ò non volessero per vna certa superstitione, ò stitichezza seruirsene; poiche in quel tẽpo poco, ò niente s'vsauano le corde accidentali (le quali reputauano Cromatiche) e queste misture di Tuoni diuersi. L'Ipodorio, benche quanto alla specie s'accomodi quasi ad ogni cosa, tuttauia è alquanto più molle del Dorio; e t hà parimente certa maestà; mà forse più giocõda, & affettuosa; hauendo congiunto il magnifico del Dorio, col patetico del Frigio: onde, come riferisce il Padre Mersenne, vn grandissimo Musico Francese lo preferiua ad ogn'altro. Questo vsato nelle voci graui da vno che non habbia il Tuono naturale di voce molto profondo, acconciamente esprime la paura, & vn timore mesto, e perturbato (i Greci lo dicono *agonia*) e per ciò muoue questo dubbio Aristotele per qual cagione οἱ ἀγωνιῶντες, (il latino volta *trepidãtes*) formino la voce graue. Dice bene il Zarlino che il suo vndecimo (che col duodecimo rappresenta il nostro Ipodorio) habbia vna grata seuerità, me scolata cõ vna certa allegrezza e dolcezza: mà nõ che e'sia più atto a'versi lirici, che d'altra sorte: poiche ogni maniera di versi s'accomoda ad ogni Modo indifferẽtemente. L'Artusi si mostra molto buon fisonomista, doue dice che egli è lontano da ogni malitia, e vitio. L'Ipofrigio è poco diuerso dal Frigo: ma come quello propriamente conuiene a gl'Entusiasmi; così questo meglio si confà alle minaccie, & espressioni di sdegno; per mostrare vn non sò che più d'austerità, e mestitia: massime per cagione del suo Tuono. Ma cantato nel Tuono comune, e Corista, riesce allegro, quasi come il Lidio; col quale simboliza grandemente. Ma doue il Zarlino dice che il suo Nono, il quale col decimo rappresenta l'Ipofrigio, *conuiene a*

materie

materie lasciue, le quali siano allegre, dette con modestia e quelle che segnificano minaccie, e perturbationi, & ira: non sò come egli accompagni la modestia cō la lasciuia; nè le minaccie, e perturbationi, con l'allegria. Neanco mi posso imaginare, d'onde si siano sognati alcuni che gl'antichi per eccitare li soldati alla zuffa, si seruissero del Modo Frigio; e per sonare la retirata, dell'Ipofrigio; già che quei due Modi sono tanto simili trà loro, che quello, che conuiene all'vno, rispettiuamente s'accomoda anco all'altro. L'Ipolidio finalmente è lasciuo, e rimesso, e nel suo conueneuol Tuono, espressiuo d'vn costume molle, e dedito à i piaceri; se bene generalmente è vtile a tutto quello che conuiene al suo principale: onde fuora del suo Tuono, come hoggi s'vsa, riesce allegro quasi come il Lidio E perche è il rouescio del Missolidio; e gl estremi nella musica s'vniscono, sarà anco à proposito per esprimere i lamenti funebri, e dolenti, se gli s'assegnerà la mediatione contraria à quella del Missolidio, cioè col Tritono sotto, e la pseudodiapente di sopra. L'epiteto di modesto che alcuni danno alla sua specie, non sò da che proceda; e doue il Zarlino dice che gl'antichi l'accomodauano alle parole, ò materie, che contenessero alcuna Vittoria, non posso imaginarmi di quali antichi egli parli: poiche più presto à cose contrarie in quei fioriti secoli fù applicato. Testimonio ce ne sia Platone, il quale in persona di Socrate esclude dalla sua Republica l'Harmonia Lidia (cioè l'Ipolidia) insieme con l'Iastia, ò Ionica, perche erano molli, e rimesse; e proportionate à festini, e dissolutioni. Hà ben ragione il Zarlino; doue dice che poco questa specie sia vsitata da' Compositori moderni; per essere tenuta più dura, & insuaue di qualunque altra eccettuando però (direi io) sempre il Modo B♮, quando

s'vsasse

s'vsasse come stà. Il medesimo vien confermato da Pietro Magliard Canonico, e Precentore Tornacense: il quale hà dato in luce vn opera Francese assai erudita, per prouare che i dodici Modi hodierni sono diuersi da' Tuoni Ecclesiastici. Questi dice che il Modo Lidio del Glareano cioè la specie d' F. *fa, vt*, non è quasi in vso appresso i musici per la sua durezza, cagionata dal Tritono: e perche non si lascia facilmente maneggiare, se non da i molto periti nell'arte; trouandosi à pena di cento compositioni, vna di questo Modo; il quale però d'ordinario si cambia in vn altro (il Glareano lo prese per l'Ionico) con l'vso della corda b. *fa* (Trite Synemmenon) contuttociò non s'hà da reputare questo modo per inutile, ò superfluo, come fanno alcuni; i quali non vogliono che si possa vsare se non per b. molle; poiche concorrendo allora la sua specie con quella di C. *sol, fa, vt*, non sarebbono più sette le specie d'ottaua vtili per la musica; mà sei, ò cinque; quando si sbandisse anco quella di b. *mi*, per l'istessa ragione della sua durezza che se taluolta per sfuggire il Tritono si prende il b *fa*, in vece del b *mi*, non per questo si muta la specie; come anche osseruò il Magliard; mà si bene quando si mette in principio della compositione. E se quasi mai non si sente nelle hodierne modulationi questa terminatione, non è perche sia impraticabile; mà perche è assai insolita, e non passa per la fantasia de' Compositori; per non hauerla sentita in altre canzoni; la quale tuttauia è attissima ad esprimere molti affetti particolari; verbigratia quella languidezza di persone oppresse dal vino, e dal sonno, e cascanti per troppi vezzi, come praticauano gl'antichi, che sapeuano molto bene

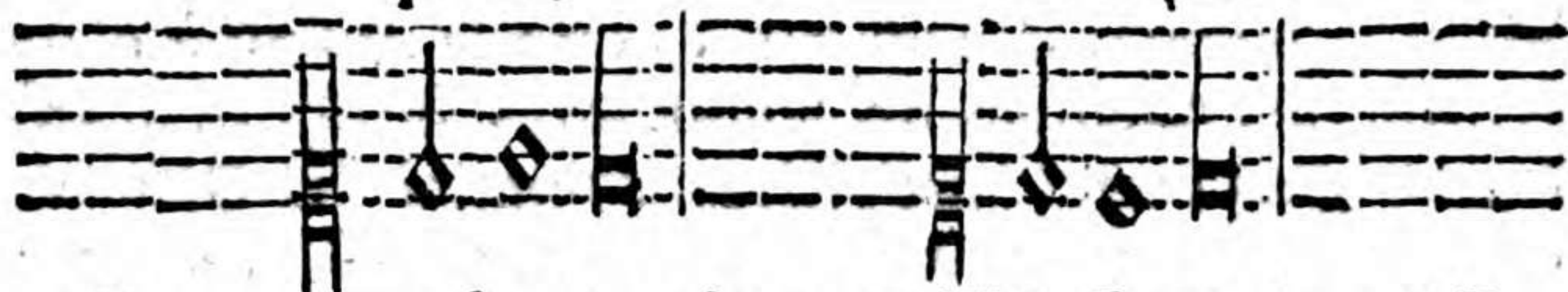
imitare

imitare ogni costume, & affetto humano, con quella marauigliosa varietà di musica che possedeuano. Non nego già che nelle musiche d'hoggi non si senta ancora molta varietà: mà questa è per lo più confusa, e senza ordine; per quella mistura che vi si fà di corde accidentali; prese quasi furtiuamente; e di soppiatto à questo, ò quel Modo (per sottoporle alla Symphoniurgia, parte più seruile della musica; e non alla Melopeia, come sarebbe il douere (la quale signoreggia in questa facoltà) e per quella confusa mescolanza d'ogni sorte di cadenze, che si sente in questi hodierni Modi; cioè d'*vt*, di *re*, e di *mi*: onde quella differenza che vi fanno d'essere composti d'vna tale sorte di quinta, e di quarta, è più tosto imaginaria che reale, come altroue hò discorso Oltre che, per ben osseruare queste specie, e conseguentemente il genio, e proprietà di ciascun Modo, par conueneuole di non mirare alle cadenze sole; mà anco à tutto il procedere delle melodie; ò siano ad vna sola voce, ò à più: alche non pare che i Moderni ci badino quasi niente; come si può credere per certo che facessero gl'antichi Greci: perche riconobbero la gran diuersità ch'era trà vn Modo, e l'altro (intendendo de' principali) procedente dalla gran differenza di lingua, d'accenti, di costumi, d'vsanze &c. ch'era trà quelle nationi, ancorche vicine; come i Frigi, e' Lidi: dalle quali presero detti Modi principali, e fondamentali: onde possiamo credere che sentendo il loro modo di cantare (ch'era più diuerso trà loro ch'il Francese, e lo Spagnuolo; per vsar amendue queste genti l'istessa lingua fondamentale, ch'è la Latina) ritenessero almeno quelle proprietà più essentiali; senza curarsi di quelle meno intrinseche al Modo; e meno facili à praticarsi; meno intrinseche dico, anzi d'vn altro ordine, e categoria,

come

come la diuersità de' Ritmi, e mouenze, che non hà che fare con la parte Harmonica; anzi è parte diuersa della Musica: meno facili à imitarsi, come la diuersità d'interualli, per essempio de' semituoni, e de gl'altri di differente grandezza; senz'vscire de' termini del Diatonico; al quale come furono assegnati da gl'antichi diuerse specie, così credo, che vi si sentisse in qualche parte diuerso stile nel cantare di questa, e di quella natione: la qual diuersità forse anche hoggi si sentirebbe, chi sottilmente l'esaminasse, nelle cantilene di quei Popoli, che sono trà loro molto diuersi di linguaggio, e d'altre vsanze; e poco si sono mischiati con altre nationi; per essempio, quelli raccõtati da noi nell'Annotationi sopra il Compendio. Tale è anco la diuersità che si sente ne' portamenti di voce, e nelle gratie del canto, come passagget ti, e strascini: perche verbigratia, gli Spagnuoli fanno il trillo più ribattuto, & i Francesi il tremolo più tosto, & i passaggi similmente meno ribattuti, che gl'Italiani. Nelle quali sottigliezze è credibile ch'i Greci non si curassero d'esprimere cosi ogni minutia di quelle cantilene nationali: tanto più che le poteuano vdire da quelli medesimi; poiche lungamente durarono nelle loro vsanze; benche si mescolassero assai con tante Colonie Greche, che passarono nell'Asia. Il vario procedere dunque delle melodie, che dipende dalla diuersità de' Modi, consiste massimamente in tre, ò quattro cose; le quali, per restituire la vera pratica di essi paiono necessarie à sapersi. Le Cadẽze riceuono gran diuersità, oltre quella dell'estrema corda conosciuta da tutti; e che sola hoggi s'osserua: perche, lasciando stare le varie maniere del portar la voce, e d'accompagnare con essa lo strumẽto, vna ve n'è, che dipẽde più intrinsecamente dalla specie, ò Modo: la qual consiste nella pe-

nultima nota; perche altra terminatione è

questa, altra questa

E pure amendue terminano nell'istessa corda: delle quali la prima appartiene al Modo Dorio; e la seconda al Frigio; come più distintamente hò mostrato nell'opera Latina. E tal differenza tanto più è essentiale, quanto che se si mira solo alla nota estrema, l'istessa è cadentiale in Modi diuersi. Importa anco grandemente per l'osseruanza del Modo, che la modulatione proceda frà i termini dell'istessa specie, cioè frà le sue corde cardinali (e non le straniere) come son quelle che cõprendono le proprie e speciali Diatessaron, Diapente, Diapason, Diapason-diatessaron &c. che appartengono à tal Modo: e non facendo come il Zarlino, il quale nell'essempio che pone del terzo Modo, ch'egli figura cosi D, A, d. si trattiene per 15. battute in questa settima D C; con fare grandemente sentire nell'estremo acuto il *fa*, in vece del *sol*. Or questa auuertenza è maggiormente necessaria doue è più facile à osseruarla; verbigratia, doue le parti procedono insieme; riguardando non solo le estreme voci di tutto il concento, cioè la più acuta del Soprano, e la più graue del Basso; mà anco, per quanto si può, nelle cantilene monodiche istesse: benche nell'accompagnamento instrumentale basti mirar all'estremo di sotto: e ciò massime si deue auuertire nelle progressioni continuate; facendo che le loro voci estreme, si come s'osserua da i più diligenti Compositori che siano cõsonanti, cosi anco siano nelle corde cardinali del Modo; nõ solo nelle progres-

sioni

ſioni articolate (che procedono cioè per diuerſe ſillabe) mà inquelle ãco che ſotto vn iſteſſa ſillaba aſcēdono,ò diſcendono per diuerſe note; come ne' paſſaggi:i quali,perche ſiano ben regolati, debbono reſtringerſi trà le corde cardinali del Modo; & in eſſe fare i loro piegamenti:come ſi può vedere ne'gl'eſſempij,che hò poſto nell'opera Latina, cauati da diuerſi autori. Grand'aiuto ſi può riceuere per l'oſſeruanza di queſto dalle forme de' Modi antichiſſimi riferite da Ariſtide Quintiliano, e riportate da noi nell'altro Trattato. Et auuengache ſiano Enarmoniche, tutta uia poſſono ſeruire ragguagliatamente anco al Genere Diatonico. Imperoche prima la conformità del Siſtema Ipolidio, col Sintonolidio (che in amendue è d'vna ſeſta minore) dimoſtra, che queſta eſtenſione del Siſtema gl'era aſſai familiare: e però anch'hoggi nelle cōpoſitioni di tali Modi, par che ſi poſsa oſseruare,che le loro modulationiprocedino trà il *mi* di ſotto,e'l *ſol*,ò il *fa* di ſopra; ponendo il ſemituono Diatonico *mi*, *fa*, in vece di quella dieſi Enarmonica ſeparata,che ſi vede in quegl'antichiſſimi Siſtemi. E conſeguentemente ſe le modulationi del Modo Iaſtio ſi comprenderanno nella ſettima, trà B *mi*, & A *la*, *mi*, *re*, e ſe tali corde ſi ſentiranno ſpeſso ne gl'eſtremi; il Modo ſi potrà tenere per bene oſseruato; ancorche non conſiſta frà i termini dell'ottaua. Par ragioneuole anco, che le ſillabe più lunghe; e che hanno gl'accenti principali de' noſtri verſi, quando commodamente ſi può, ſi modulino nell'iſteſse corde cardinali; facendoſi in ſomma ſentir quelle principal mente ne' luoghi più importanti, & apparenti. Quanto à gl'interualli,che occorrono nelle melodie, par anco ragioneuole, che debbino farſi trà le corde cardinali de' Modi; maſſime i più conſueti, e fondamentali; cioè d'ottaua, di quinta, e di quar-

ta. Nelle terze non farei gran riflessione; mà nelle seste più; le quali, perche occorrono di rado, par che d'ordinario si deuino far quelle, che nelle figure de' Modi si sono contrasegnate. Mà non si creda già alcuno, ch'io prescriua questi obblighi come inalterabili del tutto nelle modulationi, ò compositioni de' veri Modi; e che gl antichi, gl'osseruassero con questo rigore: mà hò voluto dimostrare quelle cose che gli constituiscono nel loro essere semplice, e puro; e gli rendono trà di loro più differenti: acciò meglio s'intenda la loro proprietà, & essenza: & affin che ne gl'essempij almeno (se alcuno ne vorrà comporre) s'osseruino quelle differenze. perche si come sarebbe errore, se vn pittore, volendo far conoscere distintamente à vn suo scolare tutti i colori diuersi, che adopra co' loro nomi, gli ponesse sopra la tauoletta non semplici; mà mischiati in diuerse guise; così è conueneuole dimostrare i Modi nel loro essere semplice, e puro; ancorche nella pratica sia lecito, come è stato sempre, di seruirsi ne puri, ò alterati, come torna meglio: anzi, si come le Melodie non d'vn solo Genere semplice, mà mischiate con diuersi, sono le più belle, & artifiziose, così anco stimo più vaghe, e diletteuoli quelle, che, se bene si trattēgono nel medesimo Tuono, tuttauia si seruono, doue il suggetto lo richiede, di varie cadēze, e forme di modulationi, prese da' Modi diuersi. Mà, come diceuo, è ragioneuole di formare i Modi, come par credibile, che gl'hauessero gl'antichi: perche se s'alterano, si sappia almeno quello che si fà. & in questo proposito hò osseruato che i Balli, e simili modulationi che si sogliono fondare sopra qualche Modo particolare, se s'allungano alquanto, sogliono nel principio solamente osseruare le cadenze; & interualli proprij di quel Modo: mà continuando poi, mutano maniera di

pro-

procedere; facendo cadenze, & interualli in corde peregrine. Il che si può osseruare per essempio nelle Padouane à sei di Cornelio Schuit Organista Olandese; & in specie nel Basso di quella del terzo Modo (perche in ciascun de i dodici ne hà composto vna) poiche la prima parte è osseruata, e regolare; perche fà la cadenza in E *la*, *mi*; & vsa la quinta A, E, e la quarta A, D: mà nella seconda, per variare la modulatione, fà la cadenza in G *sol*, *re*, *vt*, & vsa la quinta G, D. e la quarta G, C. Similmente in quella del 10. Modo, ch'hà la specie d'A *la*, *mi*, *re*, la prima parte, fà la cadenza in detta corda, & vsa gl'interualli a tal specie conuenienti: mà la seconda parte resta nel C. *sol*, *fa*, *vt*; e si serue delle quinte, e quarte conueneuoli à tal Modo. Mà non voglio tacere vna cosa notabilissima che hò osseruato circa la natura, e proprietà de' Modi, & è questa. E certo che ogni discorso ben formato, ò sia in prosa, ò in versi, hà due sorti di terminationi, l'vna di senso perfetto, come è la fine de' periodi, che si mostra col punto che dicono fermo; e l'altra di senso imperfetto, e sospeso; come ne' membri stessi del periodo, che si distinguono comunemente con due punti. Ciò si può conoscere ne' Salmi; doue ogni versetto termina il senso perfettamente: mà ciascun si diuide in due membri; de' quali il primo lascia il senso sospeso, & attaccato. E cosi anco le modulationi ben ordinate, e quasi tutte le sorti d'Arie, hãno due maniere di cadẽze (ò cõsiderisi la Melodia sola, ò con l'accompagnamento del concento) delle quali alcune sono perfette; & dimostrano, che la modulatione, ò qualche sua parte finisce; & altre imperfette; e quasi pendenti, e sospese; perche accennano qualche cosa di poi. Ne' Modi dunque; perche si compongono d'vna quarta, che mostra certa terminatione imperfetta, cosi

secundum

secundum longitudinem, come *secundum altitudinem* (per vsar vn termine scolastico) e d'vna quinta, che nell'vno, e l'altro modo esprime vn sentimento perfetto; quietando pienamente l'vdito; tengo per fermo, che quella voce, ò corda che termina la quarta speciale di questo, ò quel Modo, esprimesse per ordinario quelle mezze cadenze del discorso; e quella che termina la propria quinta, le cadenze intere, e perfette. Ilche s'intende verso il graue, e scendendo: perche salendo, la corda mezzana (cioè quella che diuide la quinta dalla quarta) è dell'istessa natura dell'estrema acuta. Per esẽpio in questa specie Doria E, A, e, la corda mezzana A *la, mi, re*, & e *la, mi*, acuta sono dell'istessa natura, dicendo amendue *la*: mà la medesima A *la, mi, re*, e la più graue E *la, mi*, all'in giù, sono diuerse, intonandosi quella *re*, e questa *mi* cioè terminandosi quella in tuono, e questa in semituono: perche le voci per se stesse non sono diuerse; mà in ordine à gl'interualli: essendo vna semplicità di credere, come dicono alcuni, che *mi* sia duro, *fa* dolce &c. Con questa auuertenza dunque, quasi con la pietra di paragone, si può facilmente riconoscere di qual Modo sia questa, ò quella modulatione: ilche si renderà più chiaro cõ gl' essempij. Doppo questo verso. *Passa la vita all'abbassar d'vn ciglio*. L'Eredia fà vna mezza cadenza molto à proposito in E *la, mi*; corda che termina la quarta speciale del Dorio; e per cagione del semituono precedente, naturalmente dimostra certa terminatione sospesa, e pendente: e nell'vltima sillaba del secondo, fà vna cadenza perfetta con la corda A *la, mi, re*, terminatiua della Quinta speciale del Modo Dorio; e per natura sua più espressiua di ciò, che l'E *la, mi*, osseruando pũtualmente la proprietà di questo Modo. In somma è cosa assai ordiaria n

il

il trouarsi nelle melodie, massimamente ne Salmi, co me diceuo, queste due particelle: delle quali può acconciamente la prima dirsi con vocabol Greco *Prothesis*; & in nostra lingua, se cosi piacerà à gl'intendenti, *Propositione*; e la seconda *Apothesis*, e *Depositione*. Dissi cosa ordinaria, e non necessaria; perche molte Melodie anco si trouano che terminano l'vna, e l'altra particella; e se più ve n'hà, con cadenze simili (massime se sono ascendenti) ò siano distanti per ottaua, per quinta, ò per quarta. Il che volendo dichiarare meglio, è necessario di sapere che le cadenze, ò sono simili, ò dissimili: quelle, ò sono simili nelle corde sole; ouero anco ne' gl'interualli: nelle sole corde, verbigratia, se vna resta in E *la*, *mi*, graue, l'altrà in E *la*, *mi*, acuta; ouero l'vna in b *mi*, e l'altra in A *la*, *mi*, *re*; mà vna ascendendo dica *sol*, *la*, l'altra scendendo, *fa*, *mi*: nell'vno, e l'altro (cioè nelle corde, e ne gl'interualli) come quando vna scende in E *la*, *mi*, l'altra in b, *mi*; perche in amendue i modi scende col semituono. Dalche si conosce che la corda A *la*, *mi*, *re*, è simile di cadenza, ò terminatione ad E *la*, *mi*; mà ascēdendo; e b *mi*, scendendo: si come ad A *la*, *mi*, *re*, D. *la*, *sol*, *re*, è pur' simile scendēdo. Le dissimili sono quelle che sono distanti per terza, ò per sesta, come l'*vt* col *mi*, il *re*, col *fa*, &c. & anco per seconda, e per settima, quando vna di loro non fà cadenza secondaria nel Modo; come fà per essempio D. *la*, *sol re*, nel Modo Dorio. verbigratia F. *fa*, *vt*, è sempre cadenza dissimile da E *la*, *mi* e da G. *sol*, *re*, *vt*; perche non s'vniscono insieme mai ne' Modi più principali, e puri. E ciò basti intorno à queste sottigliezze; che meglio si possono esprimere con vocaboli Greci, e Latini. Quando vedremo dunque alcuna melodia che habbia due sorti di cadenze in due corde distanti

diſtanti, ò per ottaua, ò per quinta, ò per quarta, potremo far giuditio che ſiano dell'iſteſſo Modo; ſaluando però quella differenza propria delle cadenze ſecondarie, che non ſi pigliano per amendue i verſi. E ſe ſaranno diſtanti per ſeconda (che per ſettima raramente occorre) con l'iſteſſa auuertenza le eſaminaremo: perche ſe procederanno co' debiti mezzi, potranno eſsere d'vn ſolo Modo; mà ſe altrimenti, ſaranno miſchiate; e di Modi diuerſi: per eſsempio ſe vna cadenza terminerà in A *la*, *mi*, *re*, ſcendendo; & in G. *ſol*, *re*, *vt*, ſcendendo, ò ſalendo; ſarà tal melodia del Modo Frigio. Mà ſe vna terminerà in A *la*, *mi*, *re*, ſalendo, e l'altra in G. *ſol*, *re*, *vt*, comunque ſi ſia; tal Melodia ſarà miſchiata della Maniera; o Modo Dorio, e del Frigio. E ciò s'intende maſſimamente; quando la cadenza più principale ſi termina in vna corda cardinale; e primaria; che nel Frigio è G. *ſol*, *re*, *vt*, e non A *la*, *mi*, *re*. Quelle cantilene poi, che haueranno due cadenze diſtanti per terza (alla quale corriſponde la ſeſta) verbigratia, l' vna in *mi*, l' altra in *ſol*; ò ſi reputeranno miſte di due Modi, ò pure de meno principali; come Iaſtio, ò Eolio: de quali non ſtarò à diſcorrere per hora. E vero, che per ben diſcernere il Modo in vna melodia, non baſta guardare le cadenze ſole; mà biſogna conſiderare anco il Siſtema, che la rinchiude; & il ſuo procedere, & gl'interualli che adopra bilãciando vna coſa con l'altra, quando v'appariſse qualche miſtura; dalla quale poche non ſono eſsenti. Se noi eſsaminaremo, per eſsempio, quella bell'aria dell'Antifona *Aue Maris Stella*, non ſarà malageuole à giudicarla del Modo Dorio; perche fà la cadenza imperfetta (che riſponde alla *Protheſi*) in A *la*, *mi*, *re*; e la perfetta, e finale in D. *la*, *ſol*, *re*. Tuttauia vi trouueremo anche

qual-

qualche mistura del Modo Frigio; non solo perche il Sistema è trà D. e d. (onde si sente nell'estremo acuto il *sol*) mà anco perche fà vn'altra mezza cadenza in C. *sol, fa, vt*, all'ingiù, nella parola *Virgo*. L'aria del *Pange Lingua*, per il contrario partecipa del Modo Frigio, e del Lidio: di questo cioè nel principio; e di quell'altro nel fine. Il Sistema la dimostra del Lidio, perche si rinchiude trà C. & F: e l'istesso accẽna la Quarta *vt, fa*, trà la quarta, e quinta nota; e così la terminatione de' due primi versetti, che restano in F. *fa, vt*. Mà le altre terminationi, che vi si vedono, in G. *sol, re, vt*, & in D. *la, sol, re*, con la Quarta *re, sol*, nelle parole *pretiosi, & pretium*, la rendono mista col Modo Frigio. L'Inno di S. Gio. Battista mi par che sia del Modo Lidio; perche fà le sue posate in F. *fa, vt*, e C. *sol, fa, vt*, e perche si contiene frà questa Sesta *vt, la*, appartenente al Lidio: poiche la sua corda acuta a *la, mi, re*, diuide la quinta Lidia F, C: benche la cadenza in D. *la, sol, re* (poco in vero attaccata co'l rimanente) la possa far tenere del Modo Frigio à quelli che non mirano in altro, che nella corda finale. L'Inno di S. Pietro, e S. Paolo *Aurea Luce* si comprende frà quest'ottaua C, c, che è quella del Modo Lidio; e tuttauia fà le sue posate in E *la, mi*, cadenza Doria; onde si può tenere per misto d'amendue. L'Inno *Deus tuorum* apparisce del Modo Iastio; che partecipa del Dorio, e del Frigio: perche fà la sua cadenza finale in E *la, mi*; e posa la prima particella in G. *sol, re, vt*, terminando iui la parola *præmium*. La Salmodia del primo Tuono de gl'Ecclesiastici, perche si modula nella quinta *re, la* (benche arriui ad vna voce più sù) e si trattiene assai in A *la, mi, re* e si termina in D *la, sol, re*, si riconosce del Modo Dorio: nelche anco i Moderni s'incontrano con noi. La se-

S conda,

conda; perche fà la posata della prima particella nel *fa*, d F. *fa*, *vt*, e la cadenza in D. *la*, *sol*, *re*, si può tenere del Modo Eolio più tosto che del Frigio; benche si rinchiuda nella quinta *vt*, *sol*; e similmente la terza, e la quinta: anzi anco la quarta, e la sesta; benche al contrario il primo loro membro de' versetti termini in *re*, e'l secondo in *fa*. la settima è pure del medesimo Modo, della prima; cioè del Dorio. L'ottaua partecipa del Lidio; perche hà la nota dominante C. *sol*, *fa*, *vt*, e del Frigio, per rinchiudersi trà G. e d: che quanto alla cadenza in G. descendente, è comune anco ad amendue. Quella del Tuono che dicono Misto, nel quale si canta *In exitu Israel* (la quale è molto affettuosa, e soaue) è del Modo Eolio; perche la sua prima parte posa in *fa*, e la seconda in *re*; vna terza sotto, cioè.

E però non all' Eolio & Iastio couiene il nome di Tuoni, ò Modi misti; perche adoprano cadenze tanto diuerse. E per dar essempij anco in qualche Ballo, la corrente d'Aurgnone è perfettamente del Modo Frigio; poiche il suo Sistema è d'vna nona trà C. e d, acuto; & hà tre parti, la prima delle quali fa la sua cadenza in C. discendente, la seconda in F. *fa*, *vt*, similmente discendente; mà precedendoli

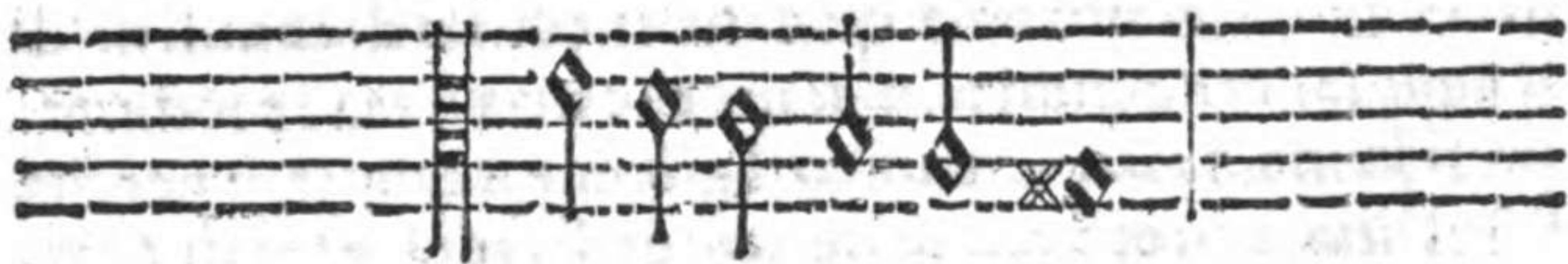
dendoli poche note auanti il b. *fa*; onde si reputa come vn C. *sol*, *fa*, *vt*, e la terza, e finale in D. *la*, *sol*, *re*. La Volta della guerra, altrimenti detta in Francia del Tāburo, ò della Tromba è perfettamente ancor essa del Modo Frigio misto col Lidio: il cui Sistema è dal G al b vna decima; & hà tre parti: la prima fà la cadenza in C. *sol*, *fa*, *vt*, discendente; la seconda in g. *sol*, *re*, *vt*, acuto ascendēte (benche alcuni la faccino in a *la*, *mi*, *re*) e la terza finale, come la prima. la qual aria è tanto viuace, e spiritosa si nel Ritmo (che hà dell'Orthio) come nel *Melos*, ch'io tengo per fermo che, se fosse stata sonata col piffero nel Tuono conueniente dinanzi Alessandro Magno, massimamente accompagnata da parole Martiali, & eccitatiue alla guerra, che gl'hauerebbe fatto prender l'armi, non meno che quella che Timoteo sonò. La Gagliarda comune che si balla in Francia, s'estende da C. *sol*, *fa*, *vt*, graue, à c. *sol*, *fa*, *vt*, acuto, & è del Modo Iastio, mischiato col Lidio: perche contiene due parti, ciascuna di due membri: il primo de' quali termina in E *la*, *mi* discendendo; il secondo in f. *fa*, *vt*, ascendendo; il terzo in c. *sol*, *fa*, *vt*, acuto ascendente; e l'vltimo finalmente con cadenza finale simile al secondo. E per dar qualche essempio anco in cantilene profane; massime in quelle che muouono le parti insieme (nelle quali meglio si discerne il Modo) In quella canzonetta del Gastoldi, che comincia *A Lieta vita*, vi si scuopre manifestamente il Frigio; perche si trattiene massimamente in questa quinta G, D; & in G. fà la sue cadenze. Mà perche nella seconda parte trascorre di sopra sino alla corda F. *fa*, *vt*, ciò gl'aggiugne qualche poco di mistura Lidia. *Se ben vedi ò vita mia*, è del Modo Lidio per la maggior parte; perche fà le cadenze in G. *sol*, *re*, *vt*, discendente; & in c *sol*,

S 2 *fa*,

fa, *vt*, ascendente: benche finendo in E *la*, *mi*, mostra d'hauere qualche mistura del Dorio, ò d'essere del Modo Iastio. *Non vedo hoggi il mio Sole*, di Ruggiero Giouanelli è del Modo Frigio mescolato col Dorio; perche fà le sue cadenze in *sol*, ò *vt*. e qualchuna in E *la*, ò *mi*; e tal è anche *Pien d'ira, e di furore*. *Donna gentil*, hà la prima parte del Modo Dorio; di cui il primo versetto, & la *Prothesi* termina in ♮ *mi*, & il secondo, ò l'*Apothesi* in A *la*, *mi*, *re*. Mà la seconda è dell'Iastio; perche la sua *Prothesi* termina in E *la*, *mi*, & l'*Apothesi* (ch'è l'vltima cadenza) in G. *sol*, *re*, *vt*. *Mi sento ohimè morire*, è di due parti, e ciascuna hà la *Prothesi* in G. *sol*, *re*, *vt*, & l'*Apothesi* in A *la*, *mi*, *re*: onde si conosce essere del Modo Frigio; e che non sempre le terminationi imperfette si fanno in *re*, e le perfette in *vt*; mà tal volta al contrario. *Credi tù per fuggire*, mostra essere del Modo Missolidio, con qualche mescolanza dell'Eolio: perche fà le sue posate in *re*, in *mi*, & in *fa*. *Vna barriera*, è del Modo Lidio: perche fà le cadenze in C *sol*, *fa*, *vt*, per l'vno, e l'altro verso; benche faccia quella mezza cadenza in *re*, nelle parole *Core*. *Per mirare il vago lume*, è del Frigio misto col Dorio, ò pure dell'Iastio: perche fà le sue posate in G. *sol*, *re*, *vt*, E *la*, *mi*, & A *la*, *mi*, *re*. *Mi parto* (qual è vna affettuosissima canzone) si conosce del Modo Dorio, ò Hipodorio perfettamente osseruata: perche hà la *Prothesi* nel *mi* cioè la corda ♮ *mi*, nella parola *Ria*: e l'*Apothesi*, e cadenza perfetta in A *la*, *mi*, *re*, e'l Sistema da vn A *la*, *mi*, *re*, all'altro: onde procede quella soaue, & insieme patetica, e maestosa mestizia, che vi si sente. *Quando dinanzi à voi*, hà quattro terminationi la prima nel G in *Rappresento*, la secōda in D *la*, *sol*, *re*, in *Vento*, la terza in ♮ in *ardore*; e la quarta finalmẽte in A *la*, *mi*, *re*; ch'è la sua fine:

dalche

dalche si vede che comincia col Modo Frigio; e finisce nel Dorio. *Se del fedel seruire*, che segue appresso, è più mischiata de' medesimi due. E per non star sempre nel Soprano, prendasi il Basso di quella soauissima canzone *A i dolci, e vaghi accenti*, di Gio. Maria Nanino à tre, ella si conoscerà essere del Modo Dorio, ò Ipodorio: mà non così osseruata, come la sopradetta *Mi parto*; perche vsa anco i salti del Frigio, e del Lidio. Il Madrigaletto à tre *Qual dall'vsato*, di Iacomo Vert (il quale è mirabilmente soaue, & hà certa sua aria propria) tien per la maggior parte della maniera Doria: perche vsa comunemente le cadenze in *mi*, & in *re*, e la quarta *mi*, *la*, e la quinta *re*, *la*: tuttauia si serue anco de gl'internalli del Frigio, e del Lidio: del quale però molto più partecipa; come si può conoscere dall'vsar cosi spesso il *fa* naturale, e l'accidentale; massime con salti; & perche anco la cadenza finale, è vna corda Lidia. Credo che sia anco proprietà del Modo Lidio il seruirsi comunemente del segno accidentale ♮ scendendo; come in detta canzone si vede; e del Frigio, più tosto salendo. Quel bellissimo Madrigaletto di Luca Marentio *Tirsi morir volea*, à tre, hà similmente il suo fondamento nel Dorio; variato però dal Lidio, e dal Frigio; e da questo più. La cadenza della seconda parte è pellegrina, e di Tuono diuerso dal fondamentale: il quale, supponendo che sia il Dorio, si può dire che resti nel Frigio. Mà per dare qualche essempio di cantilene di semplice contrapunto, ò di nota contra nota, produrremo il salmo 34. di Claudino il giouine à quattro: perche è notabile in questo, che contenendo otto versetti (in ciascuna stanza con l'aria medesima) di sentimento staccato, e diuisi l'vno dall'altro con vna pausa (come anco pratica ne gl'altri) quasi tutti si terminano cadentialmente,

te; & in guisa tale nella parte soprana, che procedono vicendeuolmente con le membra (cioè la quinta, e la quarta) del Modo Dorio, e del Lidio: che se bene la cadenza finale resta in D. *la*, *sol*, *re*, tuttauia perche procede all'in giù, si può giudicare parimente Doria. Gl'estremi acuti del concento sono in C. *sol*, *fa*, *vt*; & in a *la*, *mi*, *re*; & i graui sono in F. *fa*, *vt*, & in G. *sol*, *re*, *vt*: onde possiamo giudicare che le sue voci principali, e cardinali siano *re*, *fa*, e per conseguenza partecipi più del Modo Eolio, che de gl'altri. Hor qui voglio auuertire che se bene tutti i diesi ✕, e b. molli inducono qualche alteratione di Tuono, ò Modo, almeno nelle parti, dalla corda di b *fa* in poi; tuttauia quelle che l'adoprano più per rispetto del concento, che della melodia, non sono tanto considerabili; massime nelle penultime note delle cadenze; e tanto più, se si portanno i diesi sopra il *fa*; perche corrispondono anco alle voci Cromatiche di quel Tuono. Mà se s'adoprano più tosto per variare la melodia, che in riguardo del contrapunto, allora maggiormente mostrano Modo, ò Maniera diuersa dal Tema fondamentale della cantilena: come quando scendendo il Melos gradatamente in vn *fa*, ò in vn *sol* solleuato col diesi ✕, fà sentire la pseudodiapente, ò la pseudodiatessaron, in vece della quinta, e della quarta vera, verbigratia.

Come si può vedere nel soprano del quarto salmo del l'istesso Claudino. La qual cosa è conueneuole massimamente al Modo Lidio; che, come dissi altroue, hà più simpatia

patia col Genere Cromatico, che gl'altri. Mà vediamo di qual Modo sia il Madrigale *Vestiua i colli* del Palestrina; che è molto celebre appresso i Musici; e consideriamo massimamente le parti estreme che fanno spiccar maggiormente la proprietà del Modo. Il termine acuto del Soprano è la corda F. *fa*, *vt*, & il graue del Basso è D. *la*, *sol*, *re*: le quali si possono prendere per l'estreme della modulatione; perche assai frequentemente si toccano, e non vna volta, ò due; benche il detto D. non sia la più graue del Basso; mà A *la*, *mi*, *re*; nella quale si scende due volte; di modo, che possiamo dire che s'estenda frà il *re*, & il *fa*; ò sia l'interuallo di terza, ò di sesta, ò di decima, ò di decimasesta minore; che tutto è vno. Amendue dette parti fanno la cadenza finale in D. *la*, *sol*, *re*: Il Basso ne fà alcune mezzane in A *la*, *mi*, *re*; & il Soprano in a *la*, *mi*, *re*, e *la*, *mi*; & d *la*, *sol*, *re*: le quali essendo corde cadentiali del Modo Dorio, di esso possiamo dire che sia la compositione; mà con qualche mistura del Lidio; ò più tosto dell'Eolio: perche se bene il *fa*, non è cadentiale in dette parti estreme, tuttauia assai si sente nell'estremo acuto; come diceuo. Voglio ben auuertire in questo proposito, che quando in qualche passo della compositione vna delle due parti estreme tacesse, allora bisognerà mirar anco à quella che tiene il suo luogo; verbigratia, al Tenore, se terrà il luogo del Basso; al Contralto, se farà l'vffizio del Soprano &c. La quale auuertenza non molto però sarà necessaria; rispetto alle frequenti Imitationi che si sentono trà le Parti. E questa è la maniera di conoscere l'arie, e proprietà delle cantilene; per sapere di qual Modo più ò meno partecipino. Ne si douerà marauigliare alcuno ch'io introduca in questa parte tante nouità; perche potrà facilmente accorgersi che sin adesso con-

poca

poca esattezza, & ordine n'è stato trattato. Resta che vediamo se ci sono altre auuertenze da osseruare, per mantenere i Modi nelle loro proprietà, e differenze; prima, quanto à gl'interualli, e'l procedere del canto (ch'appartiene all'Harmonia, & alla Melopeia) secondo quanto à i tempi, & mouimenti (Il che spetta alla Ritmopeia) terzo circa l'vso delle consonanze (ch'è la materia della Symphoniurgia, ò Contrapunto) quarto quanto al modo di cantare; la quale parte diceuono ᾠδικόν. quinto circa l'applicatione delle voci; in che consistono propriamente i Tuoni. & il sesto finalmente circa la maniera d'intauolare, ò segnare le chiaui: ch'è officio di quella parte di Musica che si diceua *Semæographia*. Quanto al primo capo; se bene hoggi che quelle nationi sono estinte, ò totalmente cambiate in altre genti, linguaggi, & vsanze, si tratta dell'impossibile di sapere le proprietà speciali della maniera Doria, Frigia &c. e le differenze ch'haueuano nelle gratie, & ornamenti del canto; tuttauia, perche si sa almeno in confuso, & in generale, la natura, e proprietà di quei Modi; & alcune nationi d'hoggi par che simbolizino assai ne' costumi, e nella Musica con quelle; non sarebbe vana impresa, ne inutile; mà alquanto laboriosa, che qualche pellegrino ingegno, e molto perito del canto di queste hodierne nationi; e sopra tutto fornito d'esquisitissimo giuditio, andasse raccogliendo tali portamenti di voce, e gratie; e notandole diligentemente, le applicasse poi a questo, ò quel Modo, come più gli paresse à proposito: auuertendo però d'eleggere solo quelle che sentisse praticare da i più leggiadri cantori; e solo nelle cantilene naturali, e proprie del paese. Per essempio per il Modo Dorio potrebbe osseruare la maniera de' Siciliani, e de' Greci: mà però di quelli che

meno

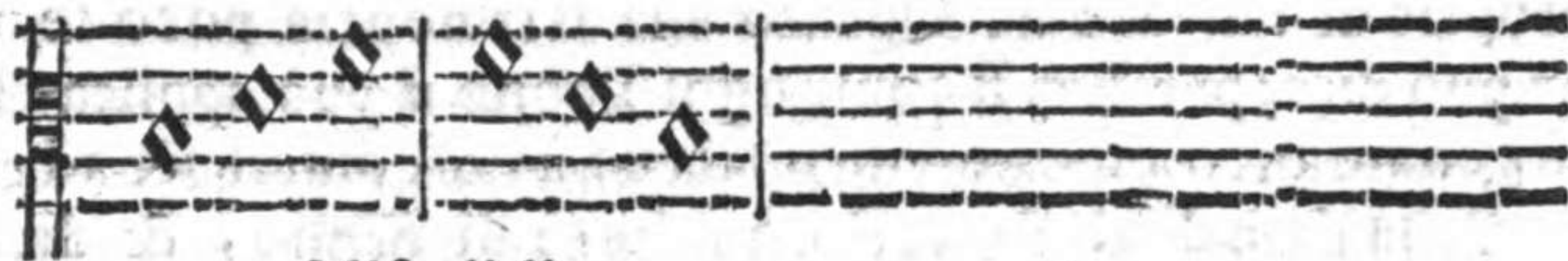
meno si sono mescolati co' Turchi, ò altri Barbari; per il Frigio, quella de' Tedeschi; per il Lidio, la Francese; per l'Iastio quella di questa nostra parte d'Italia, Toscana, Roma, & Napoli: e finalmente per l'Eolio, lo stile, & foggia di Lombardia: con la quale osseruanza molte & buone cose si potrebbono cauare, per diuersificare, & arricchire la Musica. Mà perche queste sono materie lūghe, e di molto tedio, e fatica, e malamente si possono aspettare da questi calamitosi tempi, vediamo se si potesse rintracciare qualche cosetta almeno per via di certe cōgruēze, et probabilità: rimettendone però sempre l'intero giuditio à più versati di noi in questi studij; et non intendendo che questi obblighi, & osseruanze siano perpetue, & inuiolabili; mà da prouarsi almeno in quelle piccole modulationi che si facessero à posta, per tanti essempij di Modi ben regolati, et molto diuersi trà loro. Primieramente si dee auuertire che i Modi faccino spiccare quāto si può la loro propria specie di Quarta, e di Quinta; come dissi di sopra; non solo nelle cadenze; mà anco nelle voci estreme; et nelle note più lunghe; et cose simili: perche anco ne gl'hodierni Modi, perche si compongono misti, pochissima varietà vi si sente: *ma se si componessero semplici*, come dice il Zarlino Instit. part. 4. cap. 30. *non è dubbio che s'vdirebbe gran varietà d'Harmonia trà l'vno, & l'altro*. Or quanto più dunque trà i veri Tuoni antichi? La progressione delle voci si può fare in quattro modi, ò salendo, ò scendēdo, & per gradi propinqui, ò per salti, & interualli remoti; i quali modi combinati insieme quattro parimente ne producono: tra i quali al Dorio pare che conuenga l'adoprare assai i salti così nel salire, come nel discendere: al Missolidio per il contrario i gradi propinqui per l'vno, et l'altro verso. Qual poi de gl'altri due

T modi

modi del procedere con salti all'in sù, et gradatamente all in giù; ò con interualli propinqui salendo, et remoti discendendo, conuenga più al Frigio, et qual più al Lidio, non ardirei d'affermarlo; mà l'esperienza, e lunga pratica potrà insegnarlo al giuditioso musico. Il Zarlino loda che i Modi Autentici faccino i loro mouimenti verso l'acuto, & i Collaterali verso il graue. Mà ne' nostri Tuoni, che hanno i Collatterali anco di sopra, e che non si possono adoprare due à due insieme in vn concento, come i moderni (ne' quali quell'osseruanza gioua, perche le parti procedino, come conuiene, con moti contrarij) questo consiglio non può hauere luogo. Più tosto crederei, che si potesse far qualche differenza nelle terze; verbi gratia, che nel Dorio s'vsasse comunemente il salto di terza maggiore per l'vno, e l'altro verso, e nel Lidio quello di terza minore; e nel Frigio, ch'è mezzano trà quei due, l'vno e l'altro. Parimente che ne' suggetti indifferenti (cioè ne allegri, ne mesti) nel Dorio si prendesse il Ditono per lo più salendo, & il Semiditono scendendo; e nel Lidio al contrario. Nelle Seste parimente si potrebbe, e forse meglio, vsar questa distintione; perche asegnando la minore al Dorio, & al Missolidio, in quello si può pigliare all'ingiù, & in questo all'in sù; e così la maggiore modularla nel Frigio ascendendo, & nel Lidio discendendo. Nelle cadenze si potrebbono praticare molte diuersità, così nel procedere, come ne' portamenti di voce: mà basterà d'accennarne alcune. trà la penultima, e l'vltima nota del Basso il salto di quarta, e di quinta è asai ordinario in tutti i Modi; mà non tanto quel di terza; il quale pare, che conuenga massimamente à quei Tuoni, ch'hanno alcune cadenze distanti per il detto interuallo, cioè l'Iastio, & l'Eolio. Quando trà l'vltime note si varia scambieuolmente

te

te il ſalto di quarta, & di quinta, mi pare, che al Frigio conuenga più lo ſcendere dall'antepenultima alla penultima per quinta; & poi ſalire alla finale per quarta; & per l'altro verſo il ſalir prima di quarta, & poi ſcẽdere di quinta: mà nel Dorio al contrario, ò diſcendere in quarta per ſalire in quinta; ò prima ſalire in quinta, per diſcendere poi in quarta: ò pure ſi potrebbe queſta contrarietà porre trà il Dorio, & il Lidio; & nel Frigio, come mezzano, far ſalire, & ſcendere il Baſſo ſempre, ò di quinta, ò di quarta. la qual differenza d'vſare comunemente il ſalto di quinta all'in sù, e di quarta all'in giù ſi potrebbe anco fuor delle cadenze applicare al Dorio; & il contrario al Lidio. Similmente perche l'Iaſtio, & l'Eolio hanno vna corda cadentiale, che diuide la quinta, è conueneuole al loro ſtile, d'vſar tal volta nella modulatione, quelle due terze continuate; & parimente nel Miſsolidio la quinta falſa (che gl'è molto naturale) diuiſa in due terze minori, ſalendo, & ſcendendo; come quì.

Iaſtio. Eolio.

Miſsolidio.

E perche non pure la Quinta falſa; mà anco il Tritono, interuallo ſuo correlatiuo, hà grandiſſima familiarità col

Missolidio, così ne' salti, come nelle progressioni continuate, quando è posto ne gl'estremi; massime se quel Modo sarà applicato à suggetti che più gli si confanno, come di cose meste, & lugubri; però, se bene tali interualli sono durissimi, & difficili ad intonare, non per questo si debbono sfuggire: anzi tanto più abbracciarli, quanto più sono atti per se stessi à rendere la melodia patetica; senza mendicare di fuori corde pellegrine, & metaboliche. Le quali perche inducono sempre, come diceuo di sopra, qualche alteratione ne' Modi (i quali hora consideriamo nel loro stato puro, e semplice) pare che più presto entrino in cõsideratione nel Trattato sopra la Melopeia; tuttauia siami lecito di ricordar quì quello, che accennai di sopra, che non solo ne' Modi Lidij si confà assai l'interuallo di falsa quinta accidentale, & quello della semidiatessaron nelle progressioni continuate; mà presi anco di salto; massime quando il suggetto è di cose affettuose, e tenere. Se facciamo poi comparatione de' Modi principali, & mezzani con li collaterali di sotto, la più importante differenza che vi si possa fare, credo che consista in questo, che ne' graui, massime nell'Ipodorio, & Ipofrigio, s'adoprino frequentemẽte i salti, & quel procedere proprio del Basso, etiamdio nelle musiche ad vna sola voce; perche ciò gli da gran parte di quella maestà, e saldezza, ch'è propria di tali Modi. Quanto alla Ritmopeia poco se ne può dire; perche, sì come ogni Tuono si può applicare (come anco anticamente si faceua) à cose diuerse; & ad ogni maniera di versi, così ogni sorte di Ritmo, & di mouenze si può adattare à ciascuno. Tuttauia par conueneuole far anco in questo qualche differenza: perche, sì come vna persona graue, & auttoreuole, ancorche si troui ne' giuochi, & festini in molta allegria, sempre si conterrà

terrà ne' debiti termini, ſenza far certe leggerezze; comportabili però in perſone più vili, & d'età più freſca; nell'iſteſſa guiſa poco ſi confarebbono con la grauità del Dorio; & meno dell'Ipodorio certi mouimenti del tutto leggieri, bizzarri, & ſaltareſchi; quantunche il ſoggetto foſſe molto allegro, & feſteuole. Et eſſendo il Tuono Miſſolidio così meſto, & lugubre che di rado, ò non mai s'applicherà à materie liete, & feſtoſe; pare anco, che non poſſino mai adattarſeli certi Ritmi, & mouimenti veloci; & di loro natura allegri. E anco ragioneuole che quella differenza che ſi fà trà le parti d'vn concento, benche nell'iſteſſo Tuono, s'oſſerui ne' Tuoni graui, mezzani, & acuti: cioè che ne' graui i mouimenti ſiano più tardi, & poſati; ne' mezzani mediocremente veloci; & ne gl'acuti più concitati: ſaluando ſempre gl'altri riſpetti che ſi debbono hauere per comporre con giuditio. Mà perche tre ſono i generi del Ritmo, come anco li Modi Generali: per far ſentire trà loro maggior diuerſità, almeno ne gli eſſempij che ſi comporrãno, ſi potrebbe al Modo Dorio applicare il Ritmo eguale, ò Dattilico; al Lidio il duplare, ò Iambico; & al Frigio il ſeſquialtero, ò Peonico, che come oſſeruò Ariſtotile nella Rettorica, partecipa d'amẽdue: anzi nell'iſteſſo genere di Ritmo ſi può far ſentire molta varietà (volendola applicare à qualche ſaggio, come s'è detto) in molte guiſe: verbi gratia, vſando le note puntate in vn Modo; & sfuggendole in vn altro: ponendo in vno più ſorti di tempi; & in altri meno &c. Quanto all'vſo delle conſonanze, & del Contrapunto, molte diuerſità ſi poſſono praticare; alcune delle quali s'accenneranno: rimettendone però ſempre l'intero giuditio à chi profeſſa queſta parte di muſica: poiche quello che dico è più toſto per ſuegliare gl'altri à conſiderar meglio queſte ſottigliezze

tigliezze

tigliezze che per farle riceuere per assiomi, & regole certe. Ne' Bassi continui si può far qualche differenza; come di farli star fermi più che si può ne' Modi più graui, cioè nel Dorio, & Ipodorio; & ne gl'altri, farli mouere d'ordinario con la parte acuta. Le durezze, sincope, e legature si richiedono più in quei Modi che hanno del molle, & patetico, come il Lidio, Missolidio, & Iastio, che ne' più sodi, & virili, come il Dorio, & l'Eolio. Al Missolidio sopratutto si confà assai l'vso del Tritono, & della Pseudodiapente; co' debiti requisiti però; poiche il *mi*, contra il *fa* v'apparisce in certo modo assai naturale. Similmente ne' Modi più graui, & semplici, come li due detti, sono conuenientissime le prime, & più semplici consonanze, (ottaua, quinta, & quarta) & ne gl'altri le seconde; con questa differenza, che a' lieti, & virili si confanno le maggiori; & a' mesti, & feminili, le minori. Per l'istessa ragione nelle cadenze molto sono proportionate al Dorio. & Eolio, le prime; come, quando restandosi in ottaua precede la quinta; per lo che generalmente parlando si può dare vna regola molto vtile per bene osseruare il Modo d'accomodare ordinariamente le cõsonanze perfette alle corde principali di ciascuno; & l'imperfette all'altre; ilche si deue intendere trà le note estreme del concento, perche in quelle di mezzo non si può ciò osseruare. Le cadẽze che s'allargano (più dell'altre vsitate) come quando dalla sesta maggiore per moti contrarij si và all'ottaua, ò dalla terza alla quinta, si come conuengono alla musica Diastaltica, cosi proportionatamente s'adattano à i Tuoni allegri, Frigio, & Lidio; & quelle, che si ristringono (come quando dalla terza minore si và all'vnisono, ò dalla decima all'ottaua) si confanno assai alla specie Systaltica, & al Tuono Missolidio. Or se ne' concenti à tre alcu-

no volesse far sentire qualche varietà in tutti i sette, potrebbe tener questa regola. Nel Missolidio far sentire più che si potesse la sesta minore nel graue, & la terza maggiore nell' acuto (formando l' estreme voci l' ottaua) & parimente la terza minore nel graue, & la quarta nell'acuto (facendosi la sesta) Nel Dorio, & nell'Ipodorio adoprare assai l'ottaua diuisa dalla quinta, & dalla quarta; & in questo particolarmente la sesta minore nel graue, & la terza maggiore nell'acuto; & in quello la quinta diuisa dalla terza minore di sotto, & la maggiore di sopra. Nel Frigio la quarta nel graue, & la terza maggiore nell'acuto (benche questo accoppiamento poco s'vsi da Contrapuntisti) & nell'Ipofrigio la sesta maggiore da basso, & la terza minore di sopra. Nel Lidio la quinta diuisa al contrario che nel Dorio: & nell'Ipolidio la terza maggiore sotto la sesta minore. Mà quello che sopratutto si deue osseruare (per gl'essempij) nelle cadenze ordinarie (che si fanno allargandosi le parti con moti congiunti & con sincope) de' tre Tuoni Generali è, ch'il Lidio procede da se benissimo con le sue corde; perche resta col semituono all'in sù; mà il Frigio hà bisogno d'vna corda straniera, ò prendasi come metabolica di Genere, cioè Cromatica; ò di Tuono, cioè ò Lidia ò Iastia ò Eolia, che poca importa: & però non si potrà dare vn essempio; di concento Frigio semplicissimo con tal sorte di cadẽza. mà Dorio mà ciò si potrà fare; purche nella cadenza d'A *la*, *mi*, *re*, si ponga il b. molle da basso, nella penultima nota, come qui si vede.

Or

Cadenze Lidie. Cadenze Frigie.

Cadenze Dorie.

Or qui noto tre coſe: l'vna è ch'il porre il b. molle nel graue, più toſto ch'il dieſi ✕ nell'acuto, è conuenientiſſimo alla natura di quel Modo; che hà il ſemituono da baſſo nella ſua ſpecie, come il Dorio, & non di ſopra, come il Lidio: l'altra è ch'il detto Lidio in queſta parte è vn Modo più bello, & più praticabile de gl'altri; e perciò forſe ſi vede che da gl'antichi Teorici, quando danno eſsempio di qualche interuallo, ſi ſeruono, come ſi diſse di ſopra, delle note di detto Tuono. La terza che queſti paſſi i quali frequentemente s'adoprano.

ancorche

ancorche siano fuori delle loro corde; che sono queste

Sono però imitationi del Lidio; & vere vscite, ò mutationi di Tuono. Circa la maniera del cantare, poco c'è che dire; dipendendo ciò massimamente dalle diuersità naturali di questo, ò quel paese. Tuttauia si possono hauer queste auuertenze che cantandosi cose Dorie, ò Eolie, s'vsino pochi passaggi, & quelli corti; nel Frigio mediocremente; & più liberamente nel Lidio, & nell'Iastio. Il cantar molle (ch'è quello che adopra il plasma nel lasciar della voce, anticipationi, accenti, il crescere à poco à poco, & simili gratiette) è più necessario nel Lidio, Missolidio, & Iastio; alquanto meno nel Dorio; & anco manco nel Frigio; e quasi niente nell'Eolio: per essere quei tre Tuoni molli, & affettuosi: il Dorio graue; mà dolce: il Frigio spiritoso, & fiero: & l'Eolio semplice, gonfio, & superbo. Perilche quei tre vogliono essere cantati rispettiuamente con dolcezza, & affetto; il Dorio con grauità; il Frigio con viuacità; & l'Eolio con vn certo disprezzo, & semplicità. La materia del Tuono è più considerabile; perche assai importa che ciascuna Armonia sia cantata da voce conueniente, & proportionata; acciò si senta nella sua perfettione; & non succeda à

V queste

queste melodie, quasi come à quelle frutte, che tutto che siano buone, & delicate; tuttauia minor gusto danno, quando sono fuor di stagione. Conuien dunque sapere che, se bene i gradi delle voci sono quasi infiniti, & indeterminati; tuttauia tre notoriamente se ne sentono diuersi; l'acuta che noi diciamo *Soprano*; la mezzana, che dicono *Tenore*; & la graue, ò quella del *Basso*: oltre le quali si conosce assai manifestamēte quella del *Contralto*, egualmente distante dal Soprano, & dal Tenore; ò pure alquanto più vicina al Soprano; dal quale la voce del Tenore suole essere rimota nel graue vn ottaua in circa; & sotto il Tenore il Basso vna quarta, ò vna quinta. Trà queste parti (volendole diuidere più sottilmente) se ne pongono delle altre; come il *Baritono* trà il Basso, e'l Tenore; & il *Mezzo soprano* trà il Contralto, e'l Soprano: come anco verso gl'estremi, se ne trouano delle altre: poiche sotto il Basso comune si troua il *Basso profondo*; che scende più giù alcune voci; più, ò meno, secondo la dispositione di chi canta; & dalla parte di sopra, oltre il Soprano comune, si troua vn *Sopracuto*: anzi, perche ciascuna delle tre classi habbia tre gradi, vi si può aggiugnere vn *Soprano acutissimo*: perche effettiuamente si trouano alcuni putti interi, & castrati; & alcune fanciullette di voce sopramodo acuta; & che facilmente eccedono d'vna quinta l'ordinario Soprano. Or hauendo io fatto qualche osseruatione in questo; & informatomene da persone perite, trouo che i termini della voce humana s'estendono sino in quattro ottaue; poco più, ò poco meno; cominciando cioè dalla prima voce d'vn Basso profondo, che sia piena, & sonora; & non rauca, fino all'vltima ch'vn acutissimo Soprano può formare, senza dare nello stridulo, & troppo sforzato. Et tanta era la distanza

stanza

ſtanza d'alcuni concenti numeroſi compoſti, & fatti cantare in Mantoua dal Monteverdi, per la commodità che haueua di certi Baſſi molto profondi, & d'alcune fanciulle che cantauano molto acuto: la quale miſura è aſsai proportionata, & conueneuole; si perche contiene due volte il Siſtema perfetto di 15. voci: si perche è la metà dell' eſtēſione de gl'Organi; che hāno maggior Siſtema d'ogn' altro inſtrumento; cioè d'otto ottaue: termine grandiſſimo di proportione, come di 256. à vno: & oltre il quale non ſi troua coſa buona: perche le voci ſono, ò tanto ſottili, & acute, ò tanto ſmiſurate, & profonde che appena ſi diſcerne il loro Tuono: credo per eſsere troppo ſproportionate con le voci humane. Or ſi come i meglio regolati concenti à tre non debbono paſsare due ottaue, come vogliono gl'intendenti di queſt'arte; & à più Parti, poſsono arriuare ſino à tre, & non più; coſi è baſtante, & ſufficientiſſimo il Siſtema maſſimo di quattro ottaue, per abbracciare tutti i quindici Tuoni antichi, & comprendere qualſiuoglia concento di voci humane. Et perche non è poſſibile che vna ſola voce, ò vn ſolo concento di eſse poſſa cantare tutti i Tuoni; coſi ne anco è neceſsario di variarle per ciaſcun Tuono: eſsendo che vna voce, ò vn ſolo concento à più d'vno poſsono ſupplire. Or vediamo ſino à qual ſegno. Si ſente per eſperienza ch'in vn medeſimo paeſe vno hauerà la voce naturalmente più acuta vn tuono in circa d'vn altro: & che l'vna ſarà proportionata al Frigio, & l'altra al Dorio. Tuttauolta ciaſcun di loro coſi il Baritono come l'Oxytono potrà cantare l'vno, & l'altro: ma meglio il Baritono; perche cantando il Dorio in voce tonda piena, & poſata; quale ſi richiede à quel Tuono, canterà il Frigio poi con certo sforzo, & vehemenza; che, non ſolo non farà mal effetto; mà

per auuentura meglio che se ciascuno cantasse il suo; per che così dimostrerà maggior vigore, & viuacità, conueneuole al Frigio. Mà se l'Oxytono canterà il Dorio, farà forse apparire troppa languidezza, & rilassamento non conueneuole à quel Tuono; il che meglio succederà se il Baritono suddetto (che noi supponiamo hauer la voce proportionata al Dorio) vorrà cantare l'Ipolidio: perche se bene si sentirà il suo canto alquanto rimesso, & languido, non farà male; anzi forse meglio, che se lo cantasse vn'altro di voce più profonda; stante la proprietà di quel Tuono; che naturalmente è rimesso, ò come Platone lo chiama χαλαρὸς. E di qui è, che vn Tenore ordinario cōueneuolmente s'adatterà al Frigio; mà non già al Lidio; perche essendo l'eccesso d'vn ditono troppo grande per cantarsi da vn solo, riuscirebbe la voce troppo sforzata, & aspra; in vece che deue essere dolce, & gioconda; qual si richiede dalla natura di quel Tuono. Il qual paragone è bastante per dar regola rispettiuamente à gl'altri. Diuidendo dunque il suddetto massimo Sistema in noue gradi di voci, si può scompartire commodissimamente in quattro classi di concerti numerosi; cioè prima in sette concerti di tre, ò quattro Parti ciascuno nel Sistema di due ottaue in circa. secondo di sei concerti di quattro, ò cinque Parti l'vno, nel Sistema di due ottaue, & vna quinta in circa. terzo di cinque concerti di cinque ò sei Parti l'vno, nel Sistema di tre ottaue in circa. quarto di quattro concerti di sei, ò più Parti per vno nel medesimo Sistema di tre ottaue, perche vn più grande eccederebbe i termini d'vn solo Tuono; come dalla seguēte figura si può conoscere; nella quale si può osseruare, come framettendo vna terza frà due gradi propinqui, quanto giudichiamo à più presso che detti gradi siano distanti; facciamo cantare alle quattro classi cinque Tuoni,

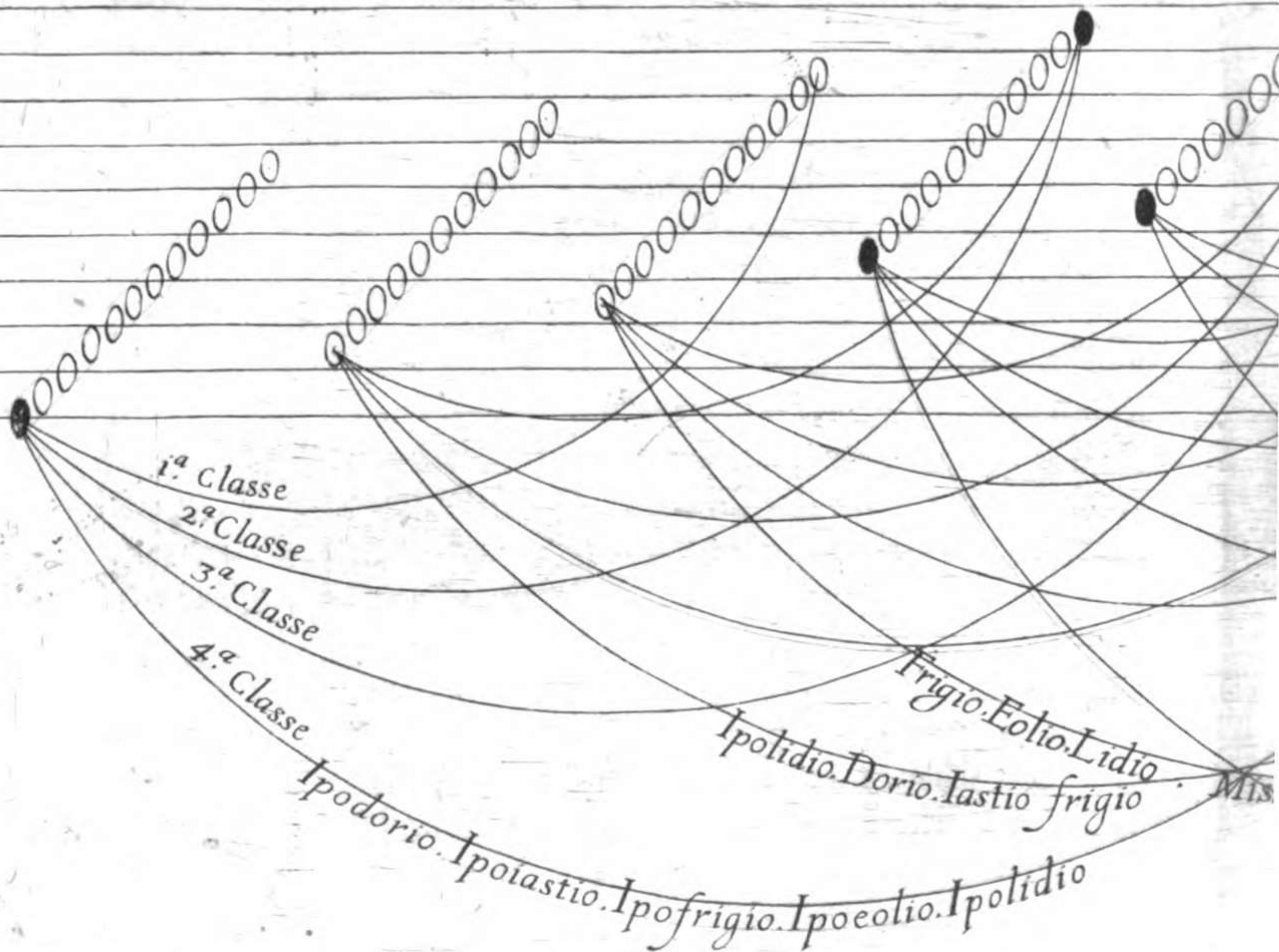
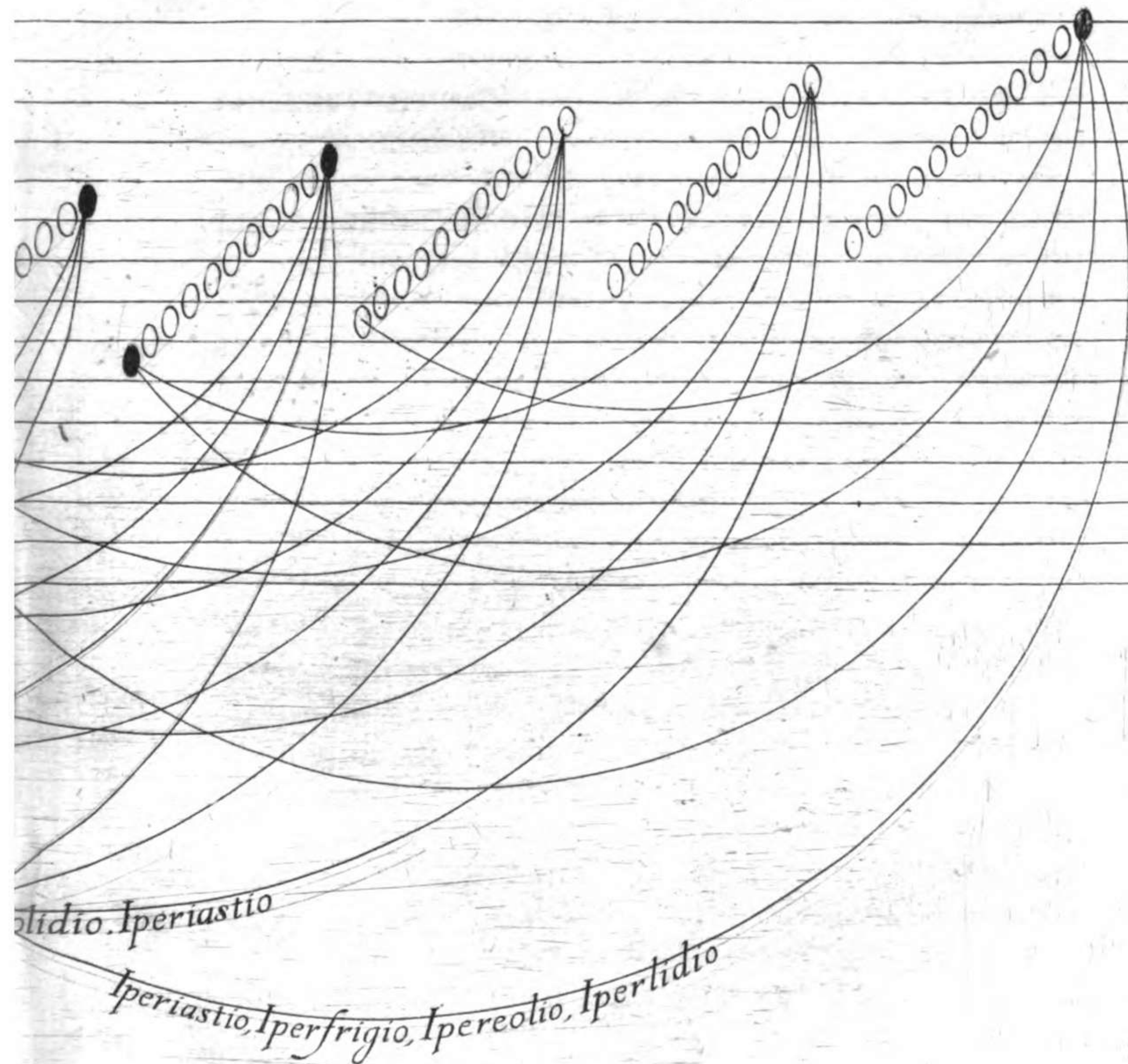
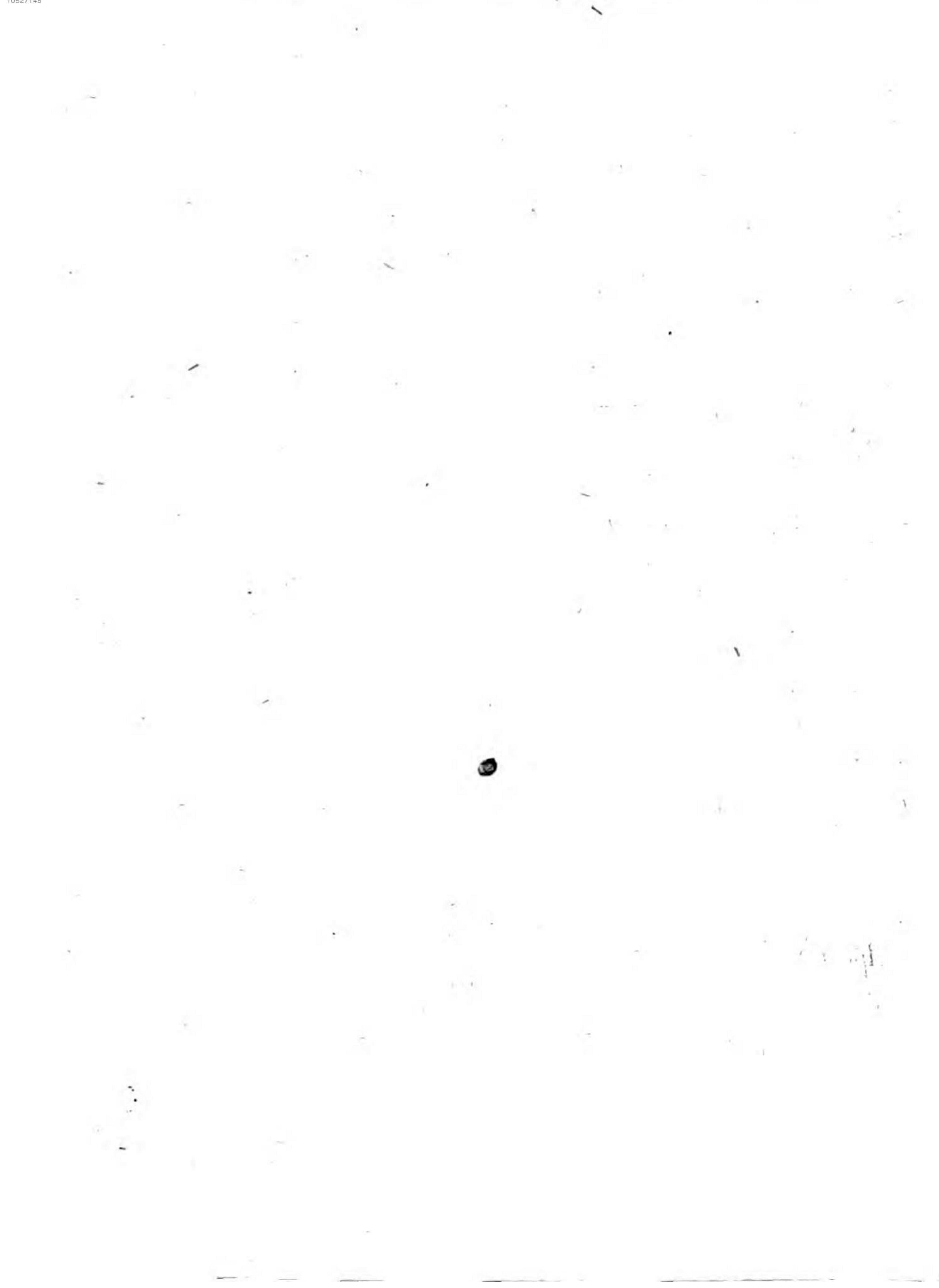
& quat-

Sistema uniuersale d

voci graui — voci

Hypatodus grauior Hypatodus medius Hypatodus acutior Mesodus grauior Meso

Basso profondo Basso ordinario Baritono Tenore ordinario C

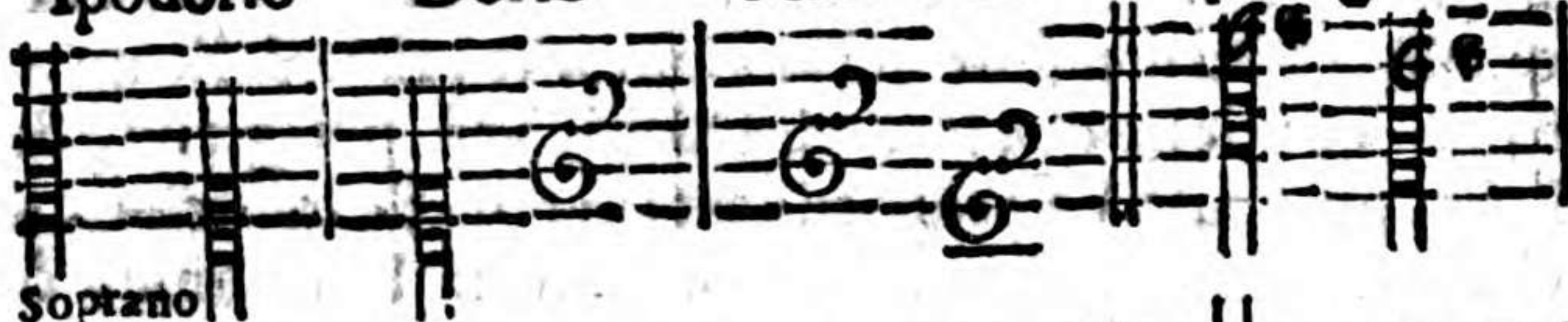
IV

Tuoni et delle voci fac. 157

& quattro alternatiuamente; in modo ch'il più acuto della più graue classe vien cantato parimente dalla classe prossima, per meglio scompartire la distanza del Sistema, aggiustandola alla capacità delle voci: & perche supponghiamo, che le terze siano vicendeuolmente hor maggiori hor minori.

Et notisi di gratia con quanto bell'ordine, & proportione ci torni ogni cosa. Il numero di quindici linee rappresenta le quindici corde del Sistema grande, & perfetto de gl'antichi: la chiaue della voce mezzana si troua giustamente nel mezzo; cioè nell'ottaua linea: & la prima comincia giustamente dal C. *sol*, *fa*, *vt*; doue cominciano anco gl'instrumenti hodierni, Cembali, & Organi &c. A ciascuna Parte poi assegniamo XI. voci; perche questo numero ci par conuenientissimo; massime nelle estreme, che d'ordinario hanno maggiore estensione delle mezzane: nelle quali però differentiando la più graue, & la più acuta con le semibreui nere, vogliamo dare ad intendere, che per essere d'ordinario troppo sforzate, noue solamente restano le naturali: il qual numero ragioneuolmente si elegge (come anco l'vndici) per essere impari, & hauere la mezzana. Di più segniamo nera la prima, & l'vltima di tutto il Sistema, cioè l'estrema graue del primo Basso; & l'estrema acuta del terzo Soprano; per dimostrare, che se tali voci forse non riuscissero di sonorità conueniente, non per questo debbono alterare il bell'ordine, & collocatione che si vede nell'altre: & però, come supernumerarie si sono aggiunte all'vndici, da ambe le parti. Considerato dunque il tutto, crediamo, che tre Tuoni (parlando de gl'Aristossenici) commodamente si possino cantare da vn' istessa Voce, & da vn istesso Coro di Cantori: tolerabilmente quattro, ò cinque:

que: & maggior numero appena, & con grandiſſimo diſagio, & poco guſto di chi vdirà voci così sforzate. Mà ſe qualch'vno voleſſe per eſſempio, reſtrignere ciaſcuna Parte in vna quinta in circa, non hà dubbio che più ſe ne potrebbono cantare; come anco ſe alcuno non ſi curaſſe di ſaluare la diſtanza che deue hauere il Siſtema di ciaſcheduno in paragone d'vn altro: nel qual caſo, ò ſi praticheranno i Modi ſeparati da' Tuoni, & così perderanno la metà della loro efficacia; ò anco più, quando auueniſſe, ch'vn Modo più acuto ſi cantaſſe (non che vniſono al più graue) mà anco di ſotto: onde gl'accaderebbe in gran parte quello, che ſuccede à i noſtri hodierni preteſi Tuoni; ne' quali le ſpecie più viuaci (come quella di D. *la, ſol, re*) ſi cantano in tenſione di voce più graue, & rimeſsa, che le meſte (come quella d'E *la, mi*) & perciò ſi confondono notabilmente le loro proprietà; togliendoli il Tuono quello, che gli dà la Specie. Or ſe ad alcuno parrà, che poſſino fare migliore effetto tutti quei gradi di Voci compreſi nel Siſtema maſſimo, accomodandoli in vn Coro numeroſo, per vn concento di molte Parti diuerſe, per eſsempio d'otto, ò noue, conforme à i gradi, che habbiamo diſtinti; coſtui ſarà di molto diuerſa opinione dalla noſtra; & concorrerà con quelli, che eleggeranno più preſto di far ſonare in vna ſcena vna ſtrepitoſa Sinfonia, compoſta d' ogni ſorte d'inſtrumenti; che ſeparatamente vn concerto doppo l'altro di variate ſorti d'inſtrumenti; & diuerſi ſoggetti meglio proportionati alla natura di ciaſcuno: per eſsempio in vn concerto di Liuti, Correnti Franceſi; in vn altro d'Harpe, Gagliarde; in vno di Viole da gamba, Madrigali &c. Quanto alla maniera d'intauolare la Muſica, & notare le chiaui per vſo di queſti Tuoni, non hò trouato ſin'ora la

migliore

migliore; ne che più s'accosti alla pratica moderna, che quella delle due tauole qui aggiunte: la prima delle quali (che contiene due sorti di chiaui, vna più graue, & l'altra più acuta) è proportionata per quelle musiche, che si cantassero, ò sonassero sopra sette Harmonie, ò tastature diuerse; ò che semplicemente senza riguardo dell'Instrumento ricercasse, con varie vscite, hor questo, hor quel Tuono: & la seconda è accomodata à quei Cëbali Triarmonici, che hanno le tre tastature Ipolidia, Doria, & Frigia, separate: della quale à più presso si serue V. S. Illustriss. che hà l'Instromento di questa sorte.

Ipodorio Dorio Missolidio Ipofrigio

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Frigio Ipolidio Lidio

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Seconda Tauola.

Ipodorio Ipofrigio Ipolidio Dorio

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Frigio Lidio Missolidio

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Quì debbonsi notare alcune cose. prima frà i Tuoni simili, & corrispondenti la chiaue più acuta s'assegna al Tuono più acuto; & la più graue al più graue. secondo, che paragonando i Tuoni dissimili, al più graue s'assegna per il contrario la chiaue di sito più bassa; mà più acuta di corde; & al più acuto per l'opposito; come nel sonetto *Passi la vita*; acciò gli vnisoni venghino, quanto si può, paralelli, cioè al riscontro l'vno dell'altro. terzo, che in alcune chiaui si sono posti due segni, verbi gratia la chiaue (g. *sol, re, vt*) sopra la chiaue (C. *sol, fa, vt*) per dinotare ch'è vn Soprano: & la chiaue (F *fa, vt*) sotto la medesima chiaue (C. *sol, fa, vt*) per significare ch'è chiaue del Basso: & in alcuni luoghi (come nel Tenore dell'Ipolidio, & Lidio) per facilità del leggere: essendo le prime chiaui in luogo insolito: per la qual cagione s'aggiugne anco il G. *sol, re, vt*, ò Γ, *vt* al Tenore dell'Ipofrigio, & dell'Ipolidio. quarto, che in quelle chiaui che vengono nel medesimo sito, come ne' Bassi dell'Ipofrigio, & dell'Ipolidio, per far differenza, si pone H vnito con F; che vuol dire Hypophrygio, & H vnito con L, che significa Hypolydio; & così ne' Bassi del Frigio, & del Lidio F. ò L. Nella seconda tauola auuertasi, che sonandosi il Missolidio, & l'Ipodorio nella tastatura Doria, perche ciascuno hà vn Sistema, ò scala diuersa, & si trapassa dal Dorio al Missolidio, con l'aggiunta di due b. molli, & all'Ipodorio con due diesis ✕ (come nel Compendio al cap. 7.) & parimente sonandosi l'Ipofrigio nella tastatura Frigia, con l'aggiunta di due diesi, è stato necessario di segnare le chiaui con quegl'istessi segni; alle quali poi, per commodità del leggere, se n'è aggiunta vn altra naturale; la quale si può dire che serua per cantare,

come

come la prima per ſonare. Nelle chiaui poi ſegnate con ſegni accidentali, queſto ſi deue oſſeruare, che quando la modulatione procederà per b. molle, in quelle, che per ♮. quadro ſi ſegnarebbono con due dieſi ✕✕, ſi douerà toglier via quello di C. *ſol*, *fa*, *vt*, laſciando l'altro d'F *fa*, *vt*; & in quelle che d'ordinario ſi noterebbono con due b. molli, ſarà neceſſario aggiugnerne vn terzo alla corda d'A *la*, *mi*, *re*: & doue occorreſſe qualche ſegno Cromatico in alcun paſſo delle modulationi, ſegnarui vn dieſi ✕, all'ordinaria; benche s'incontraſſe in vna di quelle linee, ò ſpatij che di già ve l'hanno notato in principio. Parmi di poter anco moſtrare vn altra maniera di ſegnar le chiaui, quando quella del Tuono più acuto s'incontraſſe in qualche luogo inſolito, come ſe, accomodandoſi à vna parte il C. *ſol*, *fa*, *vt*, in quarta linea nel Tuono Frigio, biſognaſſe poi nella mutatione del Lidio ſegnar la medeſima chiaue alla quinta linea: il che ſi può fare con leuare vna riga da baſſo, & aggiugnerla di ſopra; come quì ſi vede.

Frigio. Lidio.

Il qual modo ottimamente rappreſenta la traſportatione che ſi fà di tutto il Siſtema verſo l'acuto, ò verſo il graue frà i Tuoni principali per vna ſecõda (ſe ſi mira alle linee ſole) in riguardo d'vn ottaua con l'altra; & per vna terza (ſe ſi conſiderano anco gli ſpatij) in riguardo d'vna corda con l'altra ſua Synonyma. Quanto à i Tuoni Iaſtio

& Eolio par che commodamente si possino aggiustare alla chiaue d'vn altro Tuono, con l'aggiunta de' segni accidentali; per essempio

Dorio. Iastio.

sì perche pare molto à proposito di seruirsi di detti Tuoni, & loro subalterni per ordinario accidentalmente; & per conseguenza non assegnarli proprie Harmonie, ò tastature ne' gl'instrumenti. Tuttauia quando pur volessimo seruirci de' Tuoni Iastio, & Eolio principalmente, & adoprarli disposti naturalmēte come gl altri, come ne' Violini, Viole, ò Instrumenti di tasti, si potrebbono commodamente segnare in questa forma; facendo corrispondere le righe dell'vno, con gli spatij dell'altro.

Dorio vnisoni Iastio

Frigio vnisoni Eolio

Or

Come anco ſarà eſpediente per commodità de' cantori d'aggiugnere vn'altra chiaue naturale all'intauolatura dell'Iaſtio, & dell'Eolio; quando ſi pratichino nell'Inſtrumento, & ſi ſuonino accidẽtalmẽte;& acciò più prontamente ſi trouino i luoghi de' tuoni, & de' ſemituoni; & ſi canti più francamente: ſe bene quanto al ſonare ſemplicemente, la prima chiaue può baſtare: & eccone l'eſſempio per le quattro Parti.

Soprano
Chiaue per ſonare   Chiaue ꝑ cantare

Alto
per ſonare   per cantare

Tenore
per ſonare   per cãtare

Baſſo
per ſonare,   ꝑ cãtare

Per il che praticare ſarà neceſſario ch'i Cãtori ſappino leggere per tutte le chiaui. Et per maggior diſtintione, e chiarezza loderei che quella che ſerue ſolo per cantare, ò per leggere ſi faceſſe roſsa: dal che ne conſeguiremo anco queſta commodità che quãdo vorremo ſignificare, che in qualche paſso della modulatione s'intenda leuarſi vno di quei b. molli, potremo nel ſito corriſpondente ſegnare vn dieſi ✕ ſimilmente roſso; al quale mirando il cantore, ſe ne ſeruirà nella ſeconda chiaue ſecondo l'vſanza ordinaria; e'l ſonatore l'adoprerà in riguardo della prima chiaue (che ſi ſegna nera, & con i *b* molli) con laſciare quel *b.* molle che gli corriſponde, toccando il taſto

sto bianco in vece del nero: se bene comunemente l'aggiunta de' segni accidentali fà il contrario effetto. Et quãdo il b. molle in queste due Armonie Iastia & Eolia per formarle più giuste, s'aggiugnesse anco alla corda C. *sol, fa, vt*, meglio sarà nella chiaue naturale porre vn ♮ quadro parimente rosso, che il segno ✕. Il che si douerebbe anco praticare nell'intauolature ordinarie, non solo nelli scambiamenti del b. *fa*, & del ♮ *mi*, in vece del ✕; mà anco nelle chiaui d'E *la, mi*, & d'A *la, mi, re*, quando non s'alzano per il semituono minore; mà naturalmente s'hãno da proferire *mi*. Or voglio che noi auuertiamo alcune cose; le quali, sebene à i più periti, & di sottile ingegno, parranno superflue, perche dalle cose antecedenti si possono dedurre, pur non saranno del tutto inutili à chi meno sà, ò comprende. L'vso delle Trasportationi (il quale accresce molta difficoltà nell'hodierna pratica) in questa nostra de' Tuoni ben osseruati, non sarà necessario; & si potrà risparmiare questa fatica: dissi *ben osseruati*, perche, se si canteranno i Tuoni nella specie che conuiene, riusciranno anco in quella tensione di voce che fà di mestieri: imperoche il Dorio si canterà con voce quieta, & posata; il Frigio con alquanto più tesa, & spiritosa; & l'Ipolidio con più languida, & rimessa. Supponendo dunque che nel Tuono di Roma questa ottaua trà C & c, sia la più commoda per vn Tenore ordinario, ò pure questa nona C. & d, nella quale si modula il Frigio, nè segue da ciò che tutte l'altre Ottaue che vi si canteranno, ò di sotto, ò di sopra, riusciranno, ò troppo tese, ò troppo rimesse; & che stando nel rigore de' termini, non si canterà più nel medesimo Tuono; se bene sarà la medesima Armonia, & Sistema. Mà se comunemente i Tenori hauessero la voce alquanto più graue (come la mia per essempio,

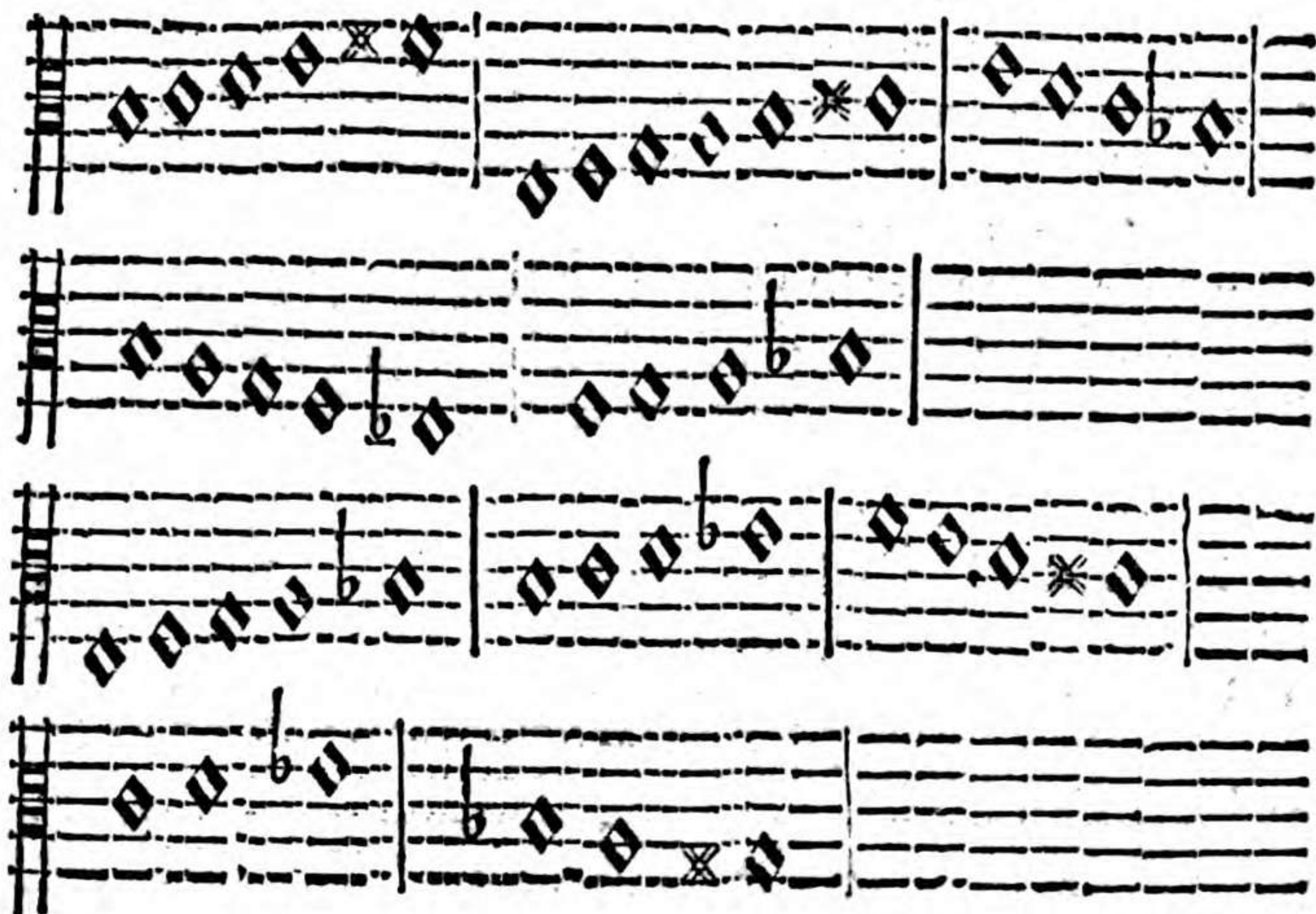
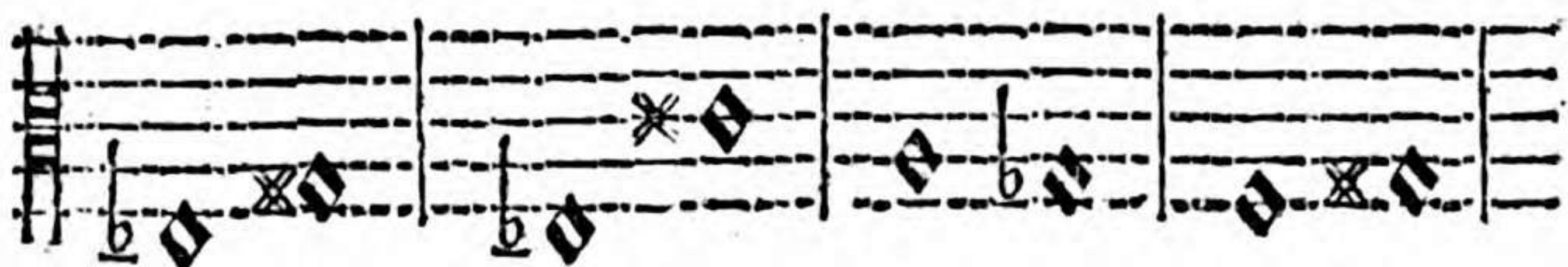
sempio, alla quale pare piu commoda questa nona E, cioè allora il Corista di Roma sarebbe accomodato al Tuono Lidio, ò all'Ipolidio; & non al Frigio. Mà quanto all'osseruatione propria del Modo, non pare che si possa riuocare in dubbio che nelle Monodie, ò compositioni ad vna sola voce, si debba mirare alla Parte che canta (in Francese *La Partie du Recit*) ò sia superiore alla Parte Instrumentale, come comunemente si pratica; ò pur inferiore; come anco si potrebbe fare; quantunque il Basso si reputi come Base, & fondamento di tutta la fabrica Harmonica: perche in effetto la parte che canta è quella che predomina, & signoreggia ne' concenti; & quella del Suono, la ministra, & seruente. Di qui n'auuiene che se la melodia vocale finirà in ditono col Basso continuo; vna delle due parti farà cadenza straniera, à quel Tuono: il quale, se per essempio sarà Lidio, ò Ipolidio, terminandosi il Basso in F. *fa, vt*, & la Voce in A *la, mi, re*, quello osseruerà bene il Modo Lidio; mà non questa. Ne cauo anco vn'altro Corollario che questa cadenza di ditono, è piu sproportionata al Dorio, & suoi Correlatiui, che à gl'altri quattro. Et ciò nasce perche sopra le sue corde cardinali v'è la terza minore; & non la maggiore: onde, restando il Basso continuo in alcuna di loro, è forza che la voce che cãta, termini nell'vltima nota col segno d'alzamento, ò diesi, X; & che, non solo non osserui le cadenze del Modo; mà che tocchi vna corda veramente straniera, & d'vn altro Tuono, ò Armonia. E vero che delle due specie Frigie D, d. G. g, la prima comunica in questa parte col Dorio; & anco la seconda; mà per b. molle: mà ne' concenti di più Parti, perche non è possibile in quelle di mezzo osser-

oſseruare queſte regole, per riſpetto delle terze che diui-
dono la quinta, niuno credo controuerterà che nelle due
eſtreme almeno non ſiano da oſſeruarſi egualmente: poi-
che quell'iſteſſo che s'oſſerua in vna ſemplice melodia,
ſecundum longitudinem, ouero κτ' συνέχειαν, ſi deue pro-
portionalmente oſſeruare ne' concenti *Secundum alti-
tudinem*, & κατὰ τὸ ἀθρόον, ἢ ὁμοῦ Or ſe alcuno vorrà ſape-
re in quante maniere s'adoprino, ò poſſino adoprare i ve-
ri Modi, & Armonie, dico che in cinque principalmen-
te. La prima è d'vſare qualche corda ſparſamente, confor-
me allo ſtile hodierno, più toſto in riguardo delle conſo-
nanze (maſſime nelle compoſitioni di più voci) che della
melodia: ilche, facendoſi con giuditio, & ne' luoghi op-
portuni, rieſce molto bene. Il ſecondo modo è di fare
l'Vſcita in tutte le Parti inſieme doppo vna terminatione
di ſenſo perfetto, ò quaſi perfetto. Il terzo di far l'iſteſſo
in tutte le Parti pure inſieme; mà ancora ne' ſenſi attacca-
ti, & pendenti. Il quarto di far queſte vſcite non in tutte
le Parti inſieme; mà ſeparatamente, per via di fughe, &
d'imitationi. Il quinto, & vltimo finalmente è di ſeruirſi
in ſoggetti ſeparati hor di queſto, hor di quel Tuono; ſe-
condo la conuenienza di ciaſcuno: nel quale non s'eſclu-
de però il ſeruirſi anco di qualche corda ſtraniera, per ac-
comodare le conſonanze; come all'occorrenze ſi pratica.
Nel primo modo, che ſolo da' moderni è ſtato ſin ora
conoſciuto, & praticato; & comunemente in quei paſ-
ſi che più toſto eſprimono tenerezza, meſtizia, & ſimili
affetti feminili, che ne' contrarij, & virili (come in effetto
à queſti meno ſi confà che à quelli) infiniti eſſempij ci ſo-
no. Del ſecondo habbiamo l'eſſempio del Sonetto *Paſſa
la vita*, & alcune altre ſimili compoſitioni. Il qual modo
dalla diuerſità del concento può riceuere tre, ò quattro
forme:

forme: perche, o vi è vna voce sola, che canti con vn semplice Basso continuo, ò pure con vn accompagnamento più artificioso, come nel detto sonetto; ouero è vn concento à più voci in stile corico, come il Madrigaletto d'Andrea Gabrielli *Poiche à Damon &c*; ouero in stile Madrigalesco, co' soliti artifizij di fughe, imitationi, repliche &c. Il terzo è tanto più artificioso, e bello, quanto le Vscite riescono sempre più inaspettate, mentre il filo del parlare è ancora pendente; che doppo vna terminatione periodica. Et in questo modo si possono anche vsare più frequenti le Vscite: mà sempre bisogna ch'il sentimento delle parole ne dia qualche occasione. Il quarto è anco più bello, & artificioso; mà altrettanto difficile: perche, mentre vna Parte procede per vn Tuono, vn altra procederà per vn altro. Or auuenga che in principio si possino tralasciare trà le corde proprie del Tuono seguente, quelle che hanno minor relatione col precedente; per essempio, partendosi dal Dorio al Frigio, si possono prendere prima le due ✕ C. ✕ F, & poi l'altre due ✕ D, ✕ G (con che le Parti potranno più facilmente accordarsi) tuttauia ci bisognerà sempre vna grande auuertenza, & arte. Mà il quinto finalmente è più vtile di tutti, più facile, & vniuersale: perche secondo la qualità delle compositioni si potranno giuditiosamente accomodare a' Tuoni diuersi, non solo ne' soggetti profani; mà anco ne' sacri. Se bene, per dirla liberamente, la santità, & purità della nostra religione è tale, che pare non molto se li confaccino Musiche tanto variate, patetiche, & artificiose. Tuttauia se alcuno hauesse curiosità d'intendere, come ad essempio de gl antichi, si potesse in qualche parte far sentire anch'hoggi alcuna diuersità; senza parlare de' Salmi, & simili cose (che non si douerebbono ca-

uar fuori del loro canto piano, & antico) nè de' Mottetti, introdotti più tosto per capriccio de' Musici, che per auttorità della Chiesa, io direi che à gl'Inni di Nostro Signore GIESV CHRISTO, più de gl'altri si cõfacesse il Tuono & Armonia Doria; & così à quelli de' Confessori: à quelli poi dello Spirito Santo, & de' Santi Martiri, si potrebbe conuenenolmente applicare il Frigio: & finalmente à quelli della Beatissima Madre d'Iddio, & dell'altre Vergini, il Lidio: senza curarsi de gl'altri; nè di tante varietà, che alla scena meglio si confanno: come neanco del Genere Cromatico; per essere troppo effeminato; nè dell'Enarmonico, per non essere accomodato à i nostri tempi. Puossi anco aggiugnere per il sesto modo di seruirsi di questa varietà di Tuoni, quello che riguarda, non le melodie verbali; mà le semplici sinfonie senza parole; per le quali anco grandissimo campo di nouità ci s'apre. essendo che con aiuto di questi Instrumenti, quasi ogni cosa si potrà variare; ò siano Canzoni da sonare, ò Balli, ò Toccate (che i Francesi dicono *Preludes*) ò Ricercari (che essi chiamano *fantasies*) ò di qualsiuoglia altra maniera. Mà per questo effetto basteranno à giuditio mio i Diarmonici, con l'vso di sole due Armonie; come della Frigia accoppiata con la Doria, ò con la Lidia: massime perche la connessione di quelle, che poche, ò nessuna voce comune hanno frà loro, non è à proposito per ciò. Aggiungo, perche anco questo appartiene alla pratica (bẽ che à i precetti della Melopeia si potrebbe riseruare) che è bene osseruare in queste Vscite l'effetto prossimo che fã no le corde straniere; le quali si notano con segni accidẽtali: perche, douendo ogni canto Diatonico procedere naturalmente con due tuoni, & con tre, alternatiuamẽte tramezzati dal semituono; douunque, in vece di due,

se

ſe ne continuano tre, ò in vece di tre, quattro; la melodia ſi rende più viuace, & dura; maſſime ne' mouimenti aſcendenti: & ciò s'intende, ò procedaſi per ſalti, ò per gradi propinqui, perche anco ne' ſalti vi ſono virtualmente le voci interpoſte. Per il contrario doue l'vſo di corde accidentali induce interualli più piccioli, & molli, la melodia ſi rende parimente più molle, & feminile; come quando in luogo del Tritono, ſi pone il Ditono; in luogo della Diapente; la Pſeudodiapente; in luogo della Diateſſaron, la Pſeudodiateſſaron; in luogo del Ditono, il Semiditono; & douunque due Semituoni s'auuicinano più d'vna Quarta; come quando ſono tramezzati da vn tuono ſolo: ilche per lo più auuiene nella Pſeudodiateſſaron; & quando immediatamente ſi ſeguono, facendo vna terza falſa; che di rado ſuccede: come ne gl'infrapoſti eſſempij.

Altri interualli insoliti, e strauaganti possono accadere in queste Mutationi, & Vscite; come di terze, & seste maggiori accresciute d'vn semituono minore, & poco distanti dalla quarta, & dalla settima; & così anco quello della seconda falsa; cioè d'vna terza composta d'vn tuono, & d'vn semituono minore: verbi gratia.

I quali salti sono molto duri, e difficili da proferire;& appena possono hauer luogo in alcuna compositione; bẽche vi s'interponga vna pausa in mezzo. Oltre l'vso più frequente delle corde accidentali sin quì descritto; nel quale non s'induce mai in atto il semituono minore, vero interuallo Cromatico;quello resta da rassegnare,nel quale detto Semituono v'occorre. Et ciò segue ogni volta che doppo alcuna delle quattro corde mobili C, F, D, G, & particolarmente le due prime, segue il diesi ✕, hauendo preceduto il semituono maggiore & ordinario Diatonico; anzi ogni volta che precede il b. molle alle tre corde stabili E, b, A, & immediatamente poi segue il semituono Diatonico *mi, fa,* in amendue i modi, ò salendo, o scendendo.

Le quali ſorti di modulationi, benche non faccino al propoſito noſtro (perche ſono vſcite,& mutationi di Genere, & non di Tuono) tuttauia queſto poco ne dirò qui, che le prime ſono molto più vſitate, che le ſecōde; le quali formano vna ſpecie di Cromatico diuerſo dal primo; eſſendoui il ſemituono minore nel primo luogo, & il maggiore nel ſecondo; &, come accennai nell'Aggiunta al Compendio, ſi deue reputare veramente tale; benche in apparenza non ſi moſtri; perche ſi compone non di corde Cromatiche; mà di Metaboliche. Il Monteuerde ſe ne ſerue aſsai à propoſito nel Madrigale *Rimanti in pace* del libro terzo, ſotto quelle parole *Stilland'amar' humore*; & in quelle, *& pianto oppreſſe*, in tutte le Parti. Doue poi ſi pone in atto il ſemituono minore, mà con vn ſilentio in mezzo; come nella canzone del Petrarca *Vergine humana* modulata dall'Aſola, Parte del Tenore, ſotto la parola *Miſerere*; allora ſi può riuocare in dubbio ſe più toſto ſia vna mutatione di Genere, ò di Tuono: poiche da vna banda quel ſilentio par che interrompa il procedere Cromaticho; & dall'altra la mutatione di Tuono non douerebbe indurre interualli incompoſti, & minimi d'vn' altro Genere. Baſta qualunque ſi ſia queſta mutatione; & comunque ſi debba chiamare; ella rieſce in effetto molto affettuoſa; &, vſandoſi giuditioſamente, può perfettionare aſsai le Melodie. Aggiungo in riguardo della pratica vn ricordo vtile per quelli che vorranno comporre cō diuerſità di Tuoni, che l'vſarne più di tre in alcuna compoſitione pare ſuperfluo: poiche in queſto numero vediamo comprenderſi tutte le tre principali ſpecie di cadenze; che ſi fanno in *vt*, in *re*, ò in *mi*; & le tre ſorti di modulationi; alle quali ſi riducono tutte l'altre: cioè la naturale, che ſi ſerue delle corde d'alcun Tuono fondamenta

le;

le, & poco, ò niente adopra le corde peregrine, ò ſegni accidentali: & queſta ſi riferiſce alla ſpecie Heſychaſtica, ò quieta; l'alterata co' ſegni d'abbaſsamento, ò b. molli; molti, ò pochi che ſiano; la quale ſi rapporta alla ſpecie Syſtaltica, & malinconica: & la variata col ſegno d'alzamento detto dieſi; che ſi referiſe alla ſpecie Diaſtaltica, & allegra. Or benche nella vera, & legitima conneſſione de' Tuoni, non ſempre i più graui del naturale, ò fondamentale, ſi ſeruino de' b. molli, & i più acuti de' dieſi; mà ſpeſſo ciò rieſca al contrario, tuttauia (per accomodarmi alla poca intelligenza de' meri Pratici) dico che ſenza tante auuertenze & regole, ſi poſſono comporre belliſſime, & affettuoſiſſime cantilene, praticando ſolo le tre differenze dette; & oſſeruando che quella parte della cōpoſitione che è ſparſa di dieſi, ſi comprenda frà corde più acute che la naturale; & per il contrario quella che adopra i b. molli, ſia più graue di Tuono, ò di corde: benche le diſtanze frà loro, & le cadenze di ciaſcuna, ſiano irregolari, & incerte. Per eſſempio quella affettuoſiſſima modulatione del Signor Domenico Mazzocchi, con la quale hà meſſo in Muſica il Lamento della Madre d'Euryalo. *Hunc ego te Euryale aſpicio*, è meſcolata con le corde del Tuono Lidio; perche vſa quaſi per tutto il ſegno d'alzamento, ò dieſi ✕; benche non ſia ſtata compoſta con queſto fine. Per il contrario quell'altra così bella & patetica compoſitione, *Lagrime amare*, perche abbaſſa quaſi tutte le corde col b. molle, ſi ſerue dell'Armonia Iaſtia; benche ſenza penſarui; & fà buoniſſimo effetto. Or ſe alcuna compoſitione ſi ſeruirà di queſte tre varietà; cioè in qualche luogo procederà con le ſole corde naturali del Tuono; in altre con quelle del ſopradetto Lamēto; modulando allora più acuto; & altroue ſarà variata,

con

con la modulatione del ſonetto, *Lagrime amare*, cantata in Tuono più graue, riuſcirà ſenza dubbio beniſſimo; purche ſia compoſta con giuditio: mà non già così bene, ſe quella parte che ſi ſerue de' dieſi, tornerà più nel graue; & quella che adopra i b. molli più nell'acuto: et per eccellenza riuſcirà ſe di più vi s'oſſerueranno le debite diſtanze, cadenze, terminationi; & altre proprietà de' Tuoni: verbi gratia ſe la modulatione naturale oſſeruerà le proprietà del Dorio, la bemollata quelle dell'Iaſtio, con la debita diſtanza d'vn ſemituono più sù; & la dieſata quelle del Lidio, con la diſtanza del ditono: la quale, perche è aſſai grande, & tornerebbe ſcommoda ad intonare, à ciò ſi rimedierebbe con tener tutta la melodia alquanto riſtretta di corde ne' ſuoi eſtremi. Auuertiſco anco che ſe bene l'effetto delle mutationi ſi ſente maſſimamente nel tranſito iſteſſo che ſi fà à vn Tuono, ò Armonia diuerſa; & in ſucceſſo di tempo, queſto Tuono accidentale diuēta come naturale; tuttauia anco nel tratto ſucceſſiuo hanno grandiſſima efficacia, & diuerſità fra loro, queſti Tuoni veri, & antichi: poiche il Frigio, per eſſempio, ò cantiſi ſolo, ò doppo il Dorio; mà per alquante battute, ſempre ſi conoſcerà diuerſiſſimo da quello: sì per cagione del Tuono ſeparato, che è più acuto & allegro; sì del Modo iſteſſo ò ſpecie; che ſimilmente è più viuace, & allegra. Dico di più che i ſuoni più graui del Coriſta, ò fondamentale, che procedono con dieſi, verbigratia l'Ipolidio; & i più acuti del medeſimo Tuono fondamentale, che ſi ſeruono de' b. molli, per eſſempio l'Iaſtio; altro effetto fanno quando s'adoprano da ſe aſſolutamente, & quando nelle compoſitioni metaboliche ſeruono alle mutationi: perche allora i più acuti ſaranno ſempre più allegri del fondamētale; & i più graui, più meſti (ſaluando però la differenza

del

del Modo,& delle cadenze)mà nel secondo caso,del transito dal Dorio all'Iastio,questo non riuscirà tanto allegro, come quando s'vsa separatamente; perche, se bene quanto al tutto sarà più acuto, quanto alle parti poi, cioè le corde, & gl'interualli particolari,la relatione del b. molle gli renderà piu graui, & piu mesti; & per il contrario nelle Vscite che si fanno all'Ipolidio, questo riuscirà manco mesto,che vsandosi assolutamente; mediante le relationi de gl'interualli particolari accresciuti, & resi piu acuti da i diesi. Vn'altra cosa aggiungo in gratia de' meno intendenti,che si come trà i b molli il manco insolito,& piu naturale è quello della corda b. *fa* (Trite Synemmenon) perche nasce dalla corrispondenza di Quinta ch'egl'hà cō l'F. *fa*, *vt*; & dipoi quello d'E. *la*, *mi*; per la medesima corrispondenza, & relatione con detta corda b. *fa*; & appresso quello d'A *la*, *mi*, *re*, per l'istessa cagione; cosi trà i diesi ✕,il piu familiare è quello d'F *fa*, *vt*; per la relatione di Quinta, che hà col ♮ *mi*; poi quello di C. *sol*, *fa*, *vt*; appresso quello di G. *sol*, *re*, *vt*; & finalmente quel di D *la*, *sol*, *re*: senza parlare de' piu insoliti; & rari, ch'entrano sino nelle corde stabili del Sistema. Ciò supposto,quando vorremo fare le mutationi dolci, & poco apparenti,ci seruiremo prima de'segni accidentali piu vsitati, & appresso de gl'altri. Mà se vorremo, che la mutatione si senta assai, non s'hauerà questo riguardo; anzi bisognerà ad vn tratto vscire con tutte quelle corde pellegrine, & nuoue. Si può anco dire,che l'Armonia Missolidia sia in certo modo mezzana trà la Doria, & l'Iastia; perche si serue di due b. molli, & l'Ipodoria trà la medesima Doria, & la Frigia: perche si serue di due diesi ✕: La onde se in qualche modulatione Doria si muterà l'Armonia

con l'applicatione di due b. molli si potrà dire, che s'adopri allora in qualche modo il Missolidio; almeno nella parte più graue del suo Sistema: & se per il contrario la mutatione si farà con li due diesi, sarà vero, che s'adopri il Sistema Ipodorio nella sua più acuta parte. Et questo è quanto al presente m'occorre intorno alla materia de' Tuoni, metodica, e dottrinalmente considerata. Resta che andiamo raccogliendo quelle cose, che piu tosto all'Istoria, & Eruditione, che alla Pratica appartengono. Ilche nel seguente Trattato, con ogni possibil breuità, & chiarezza, c'ingegneremo di fare.

TRATTATO SECONDO

De' Tuoni, o Harmonie de gl'Antichi.

AL REV. P. LEON SANTI.

SE in alcuna cosa debbiamo ammirare la sottigliezza, & curiosa diligenza de gl'Antichi Greci, la materia de' Tuoni, & Armonie veramente è quella. Imperoche con si bell'ordine, & artifizio furono disposte da loro, ch'è impossibile del tutto imaginarsi cosa piu bella, & artificiosa. Mà come auuenir suole, che le piu rare, & pregiate inuentioni, quando seruono più per ornamento, che per necessità, facilmente si perdino per le riuolutioni del Mondo; cosi è succeduto, molti secoli sono, à questa parte della facoltà Musicale (mercè delle grandi inondationi de' Barbari; & tante, & cosi lunghe rouine, & incendij, che distrussero le piu fiorite Prouincie del Romano Imperio) che, come dice il Principe de gl'hodierni Pratici, appena vn minimo vestigio di loro n'è rimasto. Con tutto ciò da queste poche vestigie, restate impresse solo in qualche libro, non così noto à tutti; & da quel poco lume datoci da due nostri Compatriotti, & eruditi Gentilhuomini, dico da' Signori Gio. de Bardi de' Conti di Vernio, & Girolamo Mei, ne habbiamo col Diuino aiuto rintracciato tãto, che osiamo affermare d'hauerli ritrouati, & restaurati nelle cose essentiali; & mostratone la pratica con nuoui

Instru-

Instrumenti, & con le modulationi, che ad istanza nostra si sono composte. Volentieri ne sottopongo il giuditio à V. R. di cui m'è nota l'esquisita eruditione, & il suo perspicacissimo ingegno, capace d'ogni dottrina più recondita, & pellegrina; che accoppiata da vna singolar ingenuità, & modestia, quanto sforza gl'intelletti humani ad ammirarla; altrettanto inuita le volontà ad amarla. Spero, che non gli parrà fatica à dargli vn'occhiata; perche anco di questa sorte di letteratura hà grandissima notitia; & volentieri ne adorna i suoi scritti: come anco spero di veder vn giorno riuestite di questa sorte d'antiche melodie; molte delle sue leggiadrissime Poesie; quando haueranno capito questi nostri Pratici l'eccellenza, l'vtilità, & facilità loro.

Fù parere di Vitruuio famosissimo, & eruditissimo Architetto, che quelle Nationi, che sono più Settentrionali, & hanno il Polo maggiormente eleuato, habbino naturalmente il Tuono di voce più profondo; dichiarandolo con vna similitudine presa dall'Arpa: à sembianza della quale egli s'imagina vn triangolo smisurato, che distenda il suo principale lato dal nostro Polo perpendicolarmente fino in terra: & dal punto doue arriua detta linea perpendicolare, vn'altra se ne figura per la superficie terrestre distesa fino al termine dell'Orizōte, verso le parti meridionali: dal quale termine prende poi la terza linea, e lato di questo triangolo, fino al medesimo Polo. Or si come quelle Harpe, & Trigoni (Instrumenti triangolari antichi poco diuersi dall'Arpa) rendono il suono più graue, che hanno il tratto delle corde più lungo; cosi giudicò Vitruuio, che la misura del Tuono vocale di questa, ò quella natione debba regolarsi con la maggiore, ò minore altezza di quella linea, che misura l'altezza Polare.

Ingegnoso trouato per certo; & degno della sua eruditione, e di quel felice secolo: mà che poco si cõfrõta con l'esperienza; & massime co i Tuoni artificiali de gl'instrumenti. Imperoche, se bene doue gl'huomini sono grãdi, & corpulenti, come nella Lorena, & luoghi prossimi della Fiandra, si trouano Bassi molto profondi; tuttauia, se si procede molto auanti verso il Polo, si vede succedere l'opposito. Testimonio ne può rendere la Norvegia, paese molto settentrionale; doue gl'huomini hanno la voce assai acuta. Per accordare dunque questa difficoltà; è da sapere, che tre cose rendono la voce graue ne gl huomini (de' quali solo fauelleremo al presente; per non allontanarci troppo dal proposto Tema) la grandezza, e larghezza dell'arterie; l'humidità dell'istesse parti; e l debole sforzo del polmone; & de gl'altri instrumenti della voce: & per il contrario l'acutezza nasce dalla breuità, & strettezza dell'arterie; dalla siccità; & dalla veemenza dell'impulso, conche la voce si forma. Ilche è facile à prouare col paragone delle cose artificiali: perche la ragione, che milita ne i flauti piu lunghi, & piu larghi; e proportionatamente nelle corde, milita anco nelle fauci humane. Che l'humidità poi aggraui il Tuono, Vitruuio lo proua con l'essempio di due bicchieri di terra; de' quali il piu cotto, perche contiene meno d'humidità, renderà sempre la voce piu acuta; & di due, che siano egualmente stagionati, quello che si bagnerà, piu grauemente risonerà percosso: onde accade ancora, che, come notò Aristotile nella Setttione XI. de' Problemi, l'Inuerno habbiamo la voce piu grossa che l'Estate. Quanto allo sforzo, la cosa è chiarissima, non solo con l'essempio de gl'instrumenti, doue le corde medesime piu tese, rẽdono la voce piu acuta, e meno, piu graue; mà nel cantare istesso; doue con

maggiore

maggiore sforzo & fatica, proferiamo le voci acute, che le graui. In quei paesi dunque doue, ò tutte, ò la maggior parte di queste tre cose concorreranno, gl'huomini vi saranno di piu profonda voce: & per il contrario, doue le circostanze opposte. Quindi possiamo rendere la ragione; perche in Lorena, e ne' luoghi circonuicini, regnino le voci piu graui; & in Noruegia piu acute: perche iui gl'huomini sono di statura grande, & membruta; & per conseguenza hanno le canne della gola grandi, & larghe; & poi, ò per natura del Clima, ò per vso della Birra, & del frequente beuere, assai humide: mà i Noruegi, ò perche sono di statura più piccola, & più asciutti; ò perche il freddo souerchio gli dissecca; ò per l'vno, & l'altro, hanno la voce più sottile. In Portogallo si dice, che sono più baritoni, che in Castiglia: ilche, non potendosi attribuire à notabil diuersità di statura, nè à differenza di Clima, si può riferire all'humidità maggiore di quel paese; poiche l'acque vi sono molto à galla: & perciò pochi pozzi profondi vi si trouano. In Spagna, in Sicilia, & in Grecia maggior copia, di Contralti, che altroue, si troua; per cagione senza fallo della caldezza, & siccità di quelle Prouincie: doue perciò gli habitatori si vedono assai neruosi, & asciutti. In somma comunemente vediamo, che gl'huomini più meridionali sogliono essere Oxitoni, ò di tuono acuto; & i più settentrionali, Baritoni: & che ragguagliatamente l'Assioma di Vitruuio s'accorda con l'esperienza; doue qualche particolare circostanza del paese, ò della corporatura non vi s'oppone. Mà ne' Tuoni artificiali de gl'instrumenti, par che la cosa riesca tutta all'opposito: perche, senza vscire della nostra Italia, potiamo conoscere, che ne' paesi più meridionali gl'instrumenti fondamentali delle Musiche (che sono hoggidì massimamente

mente gl'Organi; e Clauicembali) s'accordano in vn Tuono più basso; & ne' settentrionali in vn più alto, ò acuto. Et così cominciando da Napoli, si conosce che il Tuono dell'Organo, v'è più graue che questo di Roma d'vn semituono; questo è sotto quel di Firenze, vn'altro semituono; quel di Firenze altrettanto sotto quel di Lõbardia; & questo parimente più graue di mezzo tuono di quel di Venetia: di modo che raccogliendo tutta la somma, il Tuono Venetiano è più alto del Napolitano vn ditono, ò terza maggiore. Qual di ciò ne sia la cagione, non è facile il definirlo: tuttauia si potrebbe probabilmẽte dire, che ciò auuenisse, perche se bene gl'huomini di là dall'Apennino non sono di voce più acuta, che quei di quà, anzi forse più graue; con tutto ciò cantino più acuto, ò perche siano più calidi internamente (preualendo in questo la caldezza all'humidità; ò perche amino le musiche più allegre, & spiritose: et per il contrario questi di quà siano per natura più molli; e si dilettino delle Musiche dolci, & languide, anzi che delle acute, e più tese. Hò sentito poi discorrere diuersamẽte da i periti di queste cose, circa il Tuono di Roma; & attribuirsi da altri la sua grauità alla mollitie, & infingardia de' cantori; da altri alla copia de' castrati; che quando sono prouetti in età, non arriuano all'acutezza di voce, che formano i fãciulli interi; & da altri finalmente alla copia maggiore de' Bassi profondi, che più quì, che altroue, si trouano. Comunque stia la cosa, mi par che questo Tuono presente di Roma sia molto commodo, & naturale; & possa aggualgliarsi al Dorio de gl'antichi; & che con essersi da 40. anni in quà (come dicono, e mostrano col paragone d'alcuni Organi vecchi) abbassato per mezza voce, cioè mezzo tuono, si sia fermato in vn stato corrispondente al suo

Clima

Clima. benche (per dirlo liberamente) tornerebbe molto meglio per l'vso de' Tuoni antichi e veri, che fusse, ò più graue di quello ch'è, vna voce intera, ò altrettanto più acuto; perche nel primo modo s'accomoderebbe benissimo al Dorio, & nel secondo al Frigio: doue nel modo che stà aggiustato al Frigio, per esperienza hò conosciuto (come anco dubitai sempre da principio) che le modulationi Frigie non riescono bastantemẽte spiritose; & le Dorie si fanno sentire più tosto languide, che graui, ò temperate. Or è da sapere, che quest'istessa varietà si sẽtiua manifestamente appresso gl'antichi Greci, frà le sue tre principali, & generali Nationi, Eolij, Doriesi, & Ioni; le quali erano trà loro molto differenti; non solo di linguaggio; mà d'vsanze, e costumi: in maniera tale, ch'il Tuono, & canto più acuto regnaua nel Paese, & Natione piu Boreale; il più graue nella Meridionale; & il mezzano in quella di mezzo. Ilche si conosce verissimo, non solo ne' confini dell'antica Grecia; & ne' tempi molto antichi; quando i popoli del nome Eolio habitauano quasi tutti fuor dell'Istmo presso la Macedonia, & l'Epiro; & intorno à esso Istmo, cioè nell'Attica, e nell'Achaia; gli Ioni; & i Doriesi nel restante del Peloponneso: mà anco dipoi che dette tre Nationi mandarono le loro Colonie in Asia: peroche gl'Eolij si fermarono nelle contrade più alte verso l'Ellesponto, nella Frigia, & nella Misia: gl'Ioni più basso ne' contorni della Lidia: & i Doriesi finalmente ancor piu verso il mezzo dì; cioè nella Regione di Caria, & verso Rodi: il quale tratto di paese Doride si chiamò: come altresì la Ionia, & l'Eolide da quei primi Coloni furono nominate. Questo però successe loro di strano, che doue la Natione Ionica era nell'Europa, & nell'antica Grecia la più piccola di tutte; nell'Asia così bene si dilatò, che

piu

piu potente, e numerosa dell'altre ne diuēne: à segno, che ancor hoggi i Persiani, come hò inteso dall'eruditissimo Signor Pietro della Valle, vniuersalmente i Greci Ionàn appellano. Mà con tutto ch'eglino fossero molto amatori delle cose proprie; & tutte le altre genti barbare riputassero, nientedimeno nel fatto della Musica, ò tutta, ò la maggior parte, da gli stranieri ingenuamente la riconobbero. Imperoche, lasciando stare che molte sorti d'instrumenti, per testimonianza di Strabone, con nomi barbari furono appellati; come Barbito, Sambuca, Pandura &c, e nō vscendo del presente soggetto de i tre Tuoni antichissimi, & generali, Dorio, Frigio Lidio; il primo solo da nation Greca fu nominato; e gl'altri due da Frigi, e Lidi, popoli principali dell'Asia minore. Che se bene Heraclide Pontico ne' libri, che scrisse di Musica appresso Ateneo, voleua che tre fussero i Tuoni principali, Dorio, Iastio, ò Ionico, & Eolio; non gli parendo douere, che vna cosa cosi importante in questa facoltà, da' Barbari piu tosto, che da i Greci prendesse il suo nome; tuttauia è ageuole il conoscere, che questa sua opinione non fu riceuuta; & che sempre furono tenuti i tre Tuoni Dorio, Frigio, Lidio, come principali, & fondamentali, de gl'altri: à segno che Aristosseno (il quale ne' piu floridi tempi della Grecia fu l'Oracolo de' Musici; e quello, che ridusse à miglior ordine, e metodo tutta questa facoltà) chiamò il Tuono Iastio, Frigio piu graue; & parimente l'Eolio; Lidio piu graue. Et in vero, si come furono quei tre i primi ad essere conosciuti, e praticati, per tāto corso di tempo ne gl'Instrumenti, & nelle Voci; cosi era ragioneuole che fossero mantenuti nell'antico possesso di precedenza; non ostante la vana ambitione d'Heraclide: seguitato però da Polluce Grammatico lib. 4. cap. 9. Li tre

dunque

dunque detti sono i generali,& principali; si perche si differentiano dalle tre sorti di Diatessaron (che nel caso nostro precedono in origine le quattro di Diapēte,e le sette di Diapasō) si perche abbracciano in certo modo gl'altri; cōprendendosi sotto il Dorio, l'Ipodorio,& l'Iperdorio, cioè il Missolidio; & così sotto il Frigio, & il Lidio, i loro collaterali, ò subalterni: i quali anco à imitatione di quelli furono di poi da diuersi musici introdotti. Gl'Inuentori di detti Tuoni, ò Harmonie, furono questi, Thamyra di Thracia (per testimonianza di Clemente Alessandrino, autor Christiano; mà antico, e molto erudito) fù quello, che ritrouò, ò introdusse il Dorio: il Frigio per testimonianza del medesimo, e di Plinio, fù introdotto da Marsia figliuolo di Hyagnide di Frigia; che prima di tutti ritrouò l'arte del Piffero; e fù maestro in essa d'Olympo; ò pure dall'istesso Hyagnide; come vuole Aristosseno, appresso Ateneo. Il medesimo attribuisce l'inuentione dell'Harmonia Lidia ad Olympo di Mysia; la quale natione confinaua co i Frigi; & non meno di loro faceua gran professione de gl'Instrumenti da fiato. altri però, come Plinio, ne fanno autore Amphione figliuolo di Gioue, & d'Antiopa; mà con minor probabiltà; perche fù Greco di nascita, & sonatore di Cithara, & non di Pifferi. Onde di lui disse Horatio.

Dictus, & Amphion Thebanæ conditor arcis
Saxa mouere sono testudinis &c.

Or qui noto, prima di parlare de gl'altri Inuentori, che quei Tuoni erano fondati ne gl'instrumenti da fiato; si per che furono in quei tempi, i più antichi, e comuni instrumenti; si anco perche i sopradetti Musici per la maggior parte ne erano professori; anzi erano tali instrumenti, per così dire, i fondamenti di quelle Harmonie; come hoggi

ne gl Organi si fondano i Tuoni de' moderni: con questa differenza però, che i nostri sono semplici Tuoni; cominciando tutti dal *vt*, per essempio; cosi il Tuono di Firenze, come di Roma, di Napoli &c; mà quelli haueuano insieme diuersità di Modo, & d'Harmonia: perche la prima, & più graue voce nel flauto Dorio, doueua cominciare dal *mi*, nel Frigio dal *re* (mà vn tuono più sù, & non più giù) & nel Lidio dall'*vt*, similmente vn tuono più alto del *re*, Frigio: la quale vnione di Tuono, e Modo diuerso nell'Armonie di quei diuersi flauti, casualmente vi si douette incontrare; hauendoui qualche parte la natura, & non interamente l'artifizio; come nell'Harmonie introdotte di poi, à imitatione di quelle. Riferisce anco Ateneo, che le Armonie Frigia, e Lidia, furono prima vdite in Grecia quando colà passò Pelope con vn stuolo di Frigi, e di Lidi; dal quale prese il nome il Pelopóneso hoggi Morea, Prouincia nobilissima della Grecia. Mà notisi vna cosa importante, che quella, che ne' primi tempi, & ne gl'vltimi, fù detta semplicemente Lydia Harmonia ne' tempi di mezzo fù chiamata Syntonolydia Συντονολύδιος, ò Συντονολυδιστί cioè intensa, ò acuta Lidia; à differenza della Lidia piu graue; non dico dell'Eolia detta anco Lydia piu graue da Aristosseno; mà di quella che fu poi chiamata Hypolydia, ò Lydia rimessa (ἐπανειμένη λυδιστί, appresso Plutarco) vna quarta sotto il Tuono Lidio. Et cosi anco (Syntonolydia) la chiama Platone, conforme l'vso del suo tempo; & Lydia assolutamente quella, che poi fu detta Hypolydia: e forse da Aristosseno scolare del suo discepolo Aristotile. Tre dunque furono i Tuoni, ò Modi che vsarono i Greci ne' tempi Heroici, & antichissimi; vn proprio loro; & due forastieri; come afferma anco Tolomeo lib. 2. cap. 6. & 10 con altri degni scrittori.

tori. Et però vanamente dicono alcuni, che due soli furono conosciuti appresso gl'antichi, il Dorio, & il Frigio: nè ciò si proua da quel prouerbio Greco, *Passare dal Dorio al Frigio*; che significa far passaggio ad vna cosa molto differente: ne anco perche il Frigio, e'l Lidio furono trouati, ò piu tosto portati in Grecia in diuersi tempi; perche poco vi corse dall'vno all'altro; & molto doppo, senza dubbio fù introdotto quel Prouerbio. Di qui è che nell'Introduttorio di Bacchio fatto in forma di Dialogo, si troua: *Di quali Modi si seruano quelli, che ne mettono tre? Del Dorio, del Frigio, & del Lidio*. Quanto alla pratica poi, non è da dubitare niente, che in ciascuno de' tre facessero sentire tutte quelle diuersità di cadenze, & modulationi, che sono veramente speciali de' loro plagali, ò subalterni; per la gran vicinanza, e simpatia, che hanno trà loro: siche, considerando la gran diuersità di questi tre Modi, quanto al modulare, e fare cadenze, & l'acutezza, ò grauità del Sistema; oltre molte altre differenze notabilissime, che v'erano; mi venne voglia di ridere, quando, dando vn'occhiata all'Artusio, viddi che in certo luogo dice in forma di Dialogo. *Come non haueuano adunque gl'antichi più di tre Modi? Signor nò. Erano molto poueri*. Mà il buon huomo non seppe, che quei tre haueuano trà loro dieci volte maggior varietà, che i nostri dodici: che quasi sono l'istesso. Se alcuno poi vorrà sapere di quante voci erano quei tre Tuoni in quegli antichissimi tempi; & di quanta altezza il Sistema di ciascuno; e di quanti fori i loro flauti, ò pifferi; dico che precisamente ciò non si può sapere; perche nel principio non furono ordinati in due ottaue, come fù fatto di poi, per opera forse d'Aristosseno: anzi alcuni furono piu ristretti, & altri piu ampij; come fede ne fà Aristide Quintiliano

in quelli riferiti da me nel Trattato sopra il Genere Enarmonico; & in questi altri tre Sintonolidio (cioè Lidio) Lidio (cioè Ipolidio) & Iastio. il primo de' quali, come egli dice, conteneua due diesi (s'intende sempre separatamente) vn ditono, & vn trihemituono. Il secondo vna diesi, due tuoni, due diesi, vn tuono, & vna diesi: & il terzo due diesi, vn ditono, vn trihemituono, & vn tuono: come nelle figure qui poste si vede.

Sintonolidio

Ipolidio

Iastio.

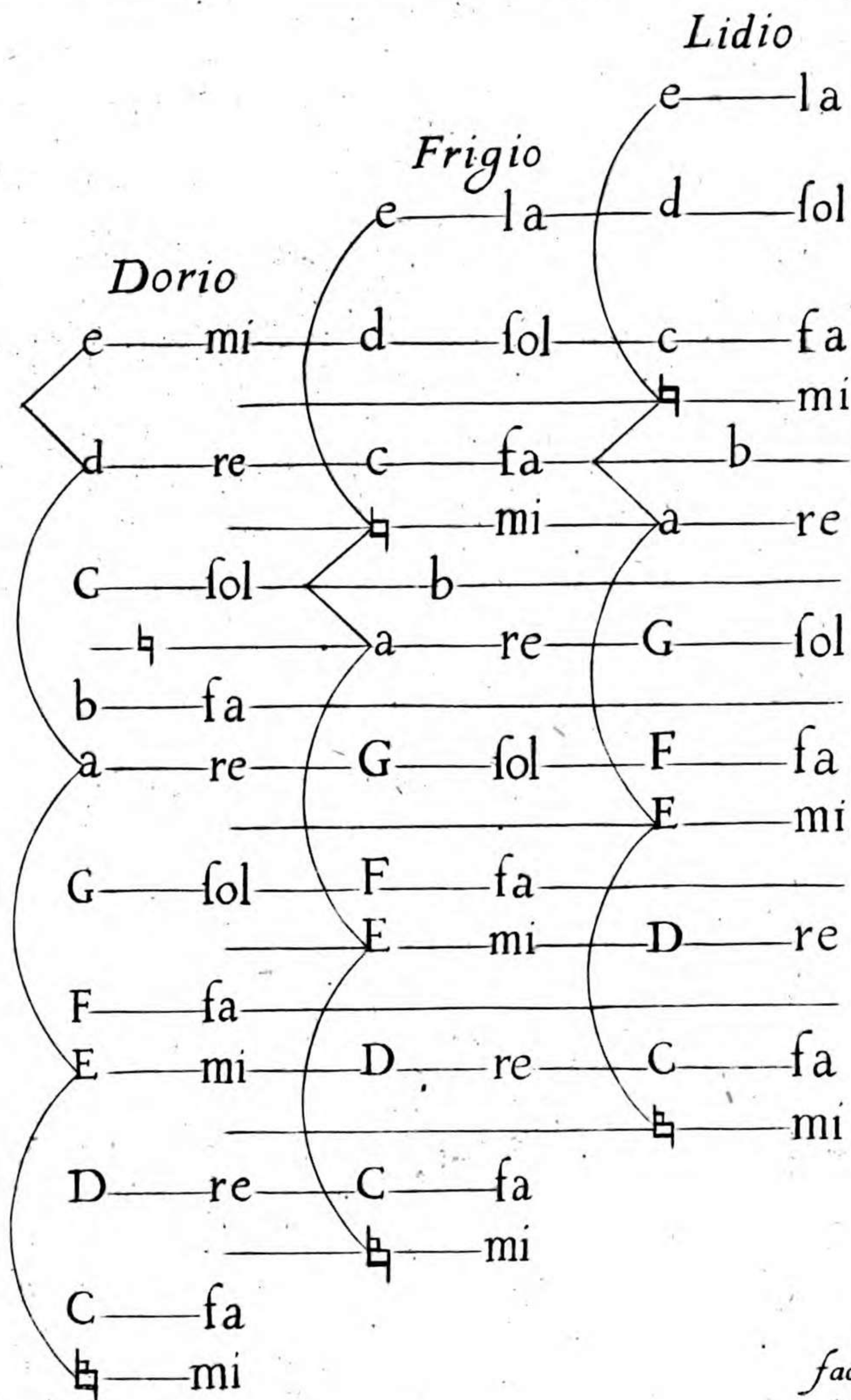
Et in quei tempi sì (ne' quali la Musica era per cosi dire nelle fasce) che si può credere, che le modulationi non consistessero in altro, che in vna semplice melodia, senza l'vso perfetto delle consonanze; & de' concenti pieni, numerosi, & variati: poiche si doueua accompagnare l'Instrumento con la voce all'vnisono, ò all'ottaua; ò forse con qualche altra consonanza nelle cadenze; & per via di fughe, ò in consonanza successiua, come accennai nel Compendio: & non nell'età piu florida della Grecia; come scioccamente credono alcuni. Vero è, che anco in quei tempi, per essempio nel secolo di Platone, credo, che

che si trouassero flauti diuisi, secondo le sopradette Armonie; per seruitio, non che altro, delle cantilene, & arie stabilite molto prima per vso de' sacrifizij; ò in altra maniera autorizate con lungo corso d'anni, per la loro leggiadria, e'l credito di quelli che le composero, & le lasciarono à i posteri: ancorche in quell'età s'vsassero pure per mio credere concenti numerosi, & Diatonici: del che ne fanno testimonio gl'istrumenti Panarmonici; benche da quel Filosofo poco lodati; & quella Synaulia, cioè concerto di flauti che s'vsaua in Athene nelle gran feste Panatenaiche: poiche con gl'instrumenti diuisi come sopra, era impossibile il praticarlo. Or seguendo il nostro ragionamento dell'accrescimento de' Tuoni, è veramente difficile, ò impossibile, il sapere hoggi chi siano stati quelli che di mano in mano gl'accrebbero, & allungarono; fino che peruennero al numero delle 15. voci; doue finalmente si fermarono. Ben possiamo credere, ch'il Tuono Dorio almeno, per gl'istessi gradi crescesse in numero di corde, che l'antica Lyra; la quale rappresentaua propriamente il Sistema di esso. E perche da Boezio, e da altri antichi, & poi dal Gallilei, ci vengono raccontati i suoi progressi sino à XI. corde, non starò à farne vna replica in questo luogo. Mi marauiglio ben dell'hauer creduto il Zarlino, che quando il Sistema de' Greci era d'otto sole corde, *Proslambanomenos* si chiamasse la più graue; essendo questo il nome che fù dato alla decimaquinta, quando fù aggiunta, perche la Mese hauesse la sua corrispondente nel graue. Mà egli si confuse con la connessione che cercò di fare delle corde d'vn Tuono con quelle d'vn altro, mediante la lettura di Tolomeo, autore assai oscuro; ò più tosto del suo Interprete Gogauino: il quale, quando esso Zarlino vuol rapportare in nostra lingua, non intendendo egli

egli medesimo quello che dice, marauigliosamente si rende oscuro, & intrigato: come si può vedere non solo nel cap. 3. del libro 6. de' suoi Supplementi; mà anco ne precedenti, & susseguenti. Non è già da tralasciare quello, che si caua da Tolomeo lib. 2. cap. 6. che per qualche tempo, & mentre i tre Tuoni furono conosciuti, il Sistema Diapason-diatessaron, cioè d'vn'Vndecima, fù tenuto per perfetto: il quale procedeua per la Congiuntione o per b. molle, ad effetto di poter più commodamente far le mutationi di Tuono: volendo dire, che, quando voleuano passare, verbi gratia dal Dorio al Frigio, prēdesse-ro in luogo del b. *fa* (Trite Synemmenon) il ♮ *mi* (Paramese) ò più tosto la Mese del Frigio à *re*, vnisona al ♮. *mi* Dorio. Il quale vso del Sistema congiunto gli seruiua ancora per poter far quella mutatione che si sente, quando si passa ad vn Tuono distante per quarta, come dal Dorio al Missolidio: perche oltre il b. *fa*, che si prende in vece del ♮. *mi*, vn'altra voce si scambia corrispondente in quarta, con la detta b. *fa*, che vien ad essere l'E *la*, *mi*, col b. molle; cioè il ♮. *mi*, del Frigio sua equiualente; almeno considerandosi i semituoni tutti eguali, come faceuano gl'antichi; in Teorica però solo, & non in pratica; come altroue credo d'hauere assai dichiarato. Mà perche tutto questo meglio si comprenda ne porremo le figure, che seguono.

Missolidio

Dorio.

Hò

Hò disposto questi Sistemi nel modo che si vede; cominciandoli da ♮ *mi* graue, ò Hypate Hypaton; sì perche stimo che prima s'introducesse il Tetracordo Hipaton ♮, E, che l'Hyperboleon, *e*, *a'* ; sì perche questa dispositione (che mostra la differenza di Tuono solo, & non di Modo) è più conforme all'vso antico: benche quanto alla pratica del modulare, bisognaua farui quella trasportatione che hò dichiarato nel Trattato sopra i Tuoni, ò Modi veri: la quale non occorreua fare, quando si fussero disposti i Sistemi Tropicamente, per così dire; ò secondo la connessione organica; accomodando il Dorio cioè, dall'E. sino all' *a'* ; il Frigio dal D. al g. & il Lidio dal c. al f. nel qual caso si poteua osseruare vna cosa notabile: che, doue hora ne' due estremi, graue & acuto, di questi Modi, si troua per tutto la voce *mi*; tutte le voci *vt*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, vi si trouauano con ordine retrogrado; cominciando dalla grauissima del Lidio, per la grauissima del Frigio, sino alla grauissima del Dorio: & poi ripigliando di sopra l'acutissima del Lidio, & poscia l'acutissima del Frigio, sino all'acutissima del Dorio. Poteuasi conoscere anco, che le voci cadentiali, & caratteristiche del Dorio sono *mi*, *la*, del Frigio *re*, *sol*, & del Lidio *vt*, *fa*. Mà comunque si connettino, vi si può notare anco la loro grande capacità: poiche chi volesse, potrebbe dalla più graue voce del Dorio, fino alla più acuta del Lidio, graduare tutta la scala di semituono in semituono; & parimente di tuono in tuono, senza toccare semituono alcuno. Mà perche si veda che la distanza di questi tre principali è stata quasi in ogni tempo inuariabile, & che ne gl'altri auanti ad Aristosseno, variarono assai trà di loro gl'antichi Musici; secondo che erano forse di questa, ò di quella setta; & haueuano questi, ò quei fondamenti.

damenti, e principij, voglio riportare vn passo del secondo de gl'Elementi d'Aristosseno; perche n'insegna molte cose notabili.

Πέμπτον δ' ἐστὶ τῶν μερῶν τὸ περὶ τοὺς τόνους, ἐφ' ὧν τιθέμενα τὰ συστήματα μελῳδεῖται. περὶ ὧν οὐδεὶς οὐδὲν εἴρηκεν, οὔτε τίνα τρόπον ληπτέον, οὔτε πρὸς τί βλέποντας τὸν ἀριθμὸν αὐτῶν ἀποδοτέον ἐστίν. ἀλλὰ παντελῶς ἔοικε τῇ τῶν ἡμερῶν ἀγωγῇ τῶν ἁρμονικῶν ἡ περὶ τῶν τόνων ἀπόδοσις. οἷον ὅταν Κορίνθιοι μὲν δεκάτην ἄγωσιν, Ἀθηναῖοι δὲ πέμπτην. ἕτεροι δέ τινες ὀγδόην. οὕτω γὰρ οἱ μὲν τῶν ἁρμονικῶν λέγουσι βαρύτατον μὲν τὸν Ὑποδώριον τῶν τόνων· ἡμιτονίῳ δὲ ὀξύτερον τούτων (l. τούτου) τὸν Μιξολύδιον. τούτων (l. τούτου) δὲ ἡμιτονίῳ τὸν Δώριον· τοῦ δὲ Δωρίου τόνῳ τὸν Φρύγιον. ὡσαύτως δὲ καὶ τοῦ Φρυγίου τὸν Λύδιον ἑτέρῳ τόνῳ. ἕτεροι δὲ πρὸς τοῖς εἰρημένοις τὸν Ὑποφρύγιον αὐλὸν προστιθέασι ἐπὶ τὸ βαρύ. οἱ δ' αὖ πρὸς τὴν τῶν αὐλῶν τρύπησιν βλέποντες, τρεῖς μὲν τοὺς βαρυτάτους τρισὶ διέσεσιν ἀπ' ἀλλήλων χωρίζουσι, τόν τε Ὑποφρύγιον, καὶ τὸν Ὑποδώριον, καὶ τὸν Δώριον· τὸν δὲ Φρύγιον ἀπὸ τοῦ Δωρίου τόνῳ· τὸν δὲ Λύδιον ἀπὸ τοῦ Φρυγίου πάλιν τρεῖς διέσεις ἀφιστᾶσιν. ὡσαύτως δὲ καὶ τὸν Μιξολύδιον τοῦ Λυδίου. τί δ' ἐστὶ πρὸς ὃ βλέποντες οὕτω ποιεῖσθαι τὴν διάστασιν τῶν τόνων προτεθύμηνται οὐδὲν εἰρήκασιν· ὅτι δ' ἐστὶν ἡ καταπύκνωσις ἐκμελὴς, καὶ πάντα τρόπον ἄχρηστος, φανερὸν ἐπ' αὐτῆς ἔσται τῆς πραγματείας.

cioè *la quinta parte* (dell'Armonia) *appartiene a' Tuoni: ne' quali collocandosi i Sistemi, si modulano: de' quali niuno ne hà detto cosa alcuna: nè come si debbino pigliare, nè in riguardo di che s'habbia à stabilire il loro numero: anzi pare che la determinatione, che fanno gl'Harmonici, proceda come l'ordine, e numeramento de' giorni: verbi gratia, come quando i Corintij contano il decimo, gl'Ateniesi lo prendono per il quinto; & alcuni altri l'ottauo. Imperoche così dicono alcuni Armonici che il più graue di tutti i Tuoni è l'Ipodorio; più acuto di questo il Missolidio vn semituono: è parimente più acuto di questo il Dorio vn'altro semituono. mà del Dorio il Frigio più alto vn tuono intero; & altrettanto il Lidio più del Frigio. Altri, oltre i predetti, aggiungono*

nel

nel graue il flauto Ipofrigio. Altri poi mirando al foramento de' flauti, i tre grauissimi gli pongono distanti l'uno dall'altro tre diesi, cioè l'Ipofrigio, l'Ipodorio, e'l Dorio: sopra il quale pongono il Frigio più alto vn tuono; e sopra il Frigio il Lidio parimente tre diesi; & altrettanto il Missolidio sopra il Lidio. Però che cosa sia quella per la quale si mouessero à porre queste distanze frà i Tuoni, nulla ne dicono. Ma che l'Inspessamento (delle voci) sia alieno dal canto, & per ogni verso inutile, manifestamente si conoscerà, quando di ciò tratteremo. Ilche noi dimostreremo con le figure, che seguono.

Ordine de' Tuoni, secondo alcuni
Musici auanti Aristosseno.

Lidio C. c

Tuono

Frigio D. d

Tuono

Dorio E. e

Semituono

Missolidio B. b

Semituono

Ipodorio A. a

Ipofrigio

Ordine de' Tuoni, secondo altri.

Missolidio

tre diesi

Lidio

tre diesi

Frigio

Tuono

Dorio

tre diesi

Ipodorio

tre diesi

Ipofrigio

Si può dunque osseruare prima, che nell'ordine, & nelle distanze de' tre Principali poco, ò niente s'è variato; poiche quelle tre diesi, che si pongono trà il Frigio, e'l Lidio, si possono reputare per vn tuono intero (& forse tanta distanza precisamente douea trouarsi trà il flauto Dorio, e'l Frigio, che poi fu accresciuta sino ad vn tuono intero, per commodità delle mutationi) mà non così ne gl'altri non principali; i quali sono stati variamente situati, secondo i varij pareri de' più accreditati Musici; senza riguardo, che i subalterni fussero distanti nel graue vna Diatessaron più che vn'altro interuallo, nè che hauessero l'vno con l'altro la medesima relatione de' loro principali. Secondo noto che l'Ipofrigio era più graue di tutti, e sotto l'Ipodorio (Aristosseno non dice quanto) & perciò

perciò fù detto anco Βαρύς cioè *Graue*; come, doppo Aristide Quintiliano, notò Manuel Briennio; ancorche i loro principali teneſſero ordine contrario. Terzo oſſeruo nella prima diſtributione, che queſti tre Dorio, Miſſolidio, Ipodorio, furono poſti vicini; forſe per la ſimiglianza, che hanno trà loro nella ſpecie; & per conſeguenza, nella natura; & che il Miſſolidio ſotto il Dorio, tiene il luogo dell'Ipolidio; dal quale non differiſce, à pigliarlo per il ſuo roueſcio, come altroue più diſtintamente s'è moſtrato. Quarto, che queſti medeſimi tre, i quali hanno la modulatione meſta, & poſata, ſi trouano nel graue; & gl'altri due, di ſpecie viua, & allegra, nell'acuto: ilche non tornaua male: poiche ne' lamenti rimeſſi, & languidi, poteuano ſeruirſi dell'Ipodorio, ò del Miſſolidio: il quale in tal ſito ſi poteua anco più commodamente vſare da gl' attori Tragichi; che s'eleggeuano di voce grauiſſima, & riſonante; perche rappreſentauano gl'Heroi, di ſtatura più che ordinaria; & ne gl'acuti, e sforzati, & veramente lugubri, maſſime per vſo delle Nenie, & de' Cori Tragichi; del Lidio: il quale, benche per natura ſua ſia allegro, s'accomodaua anco però alle coſe meſte: anzi nel principio à quelle fù applicato; come ſi legge in Plutarco; & perciò Olimpo ſopra la morte di Pitone compoſe vn Epicedio, ò cantilena funebre ſopra il flauto in queſto Tuono. Quinto, che i Pratici di quel ſecolo, & gl' Artefici manuali; come quelli che lauorauano flauti, & pifferi (ch'erano in quei tẽpi in gran numero, & molto eſquiſiti) ſi ſeruiuano comunemente della dieſi, ò quarto di tuono, per miſura delle diſtanze ne gl'Inſtrumenti; come accennai anco nel mio trattato Latino ſopra la Lira Barberina: & che ogni Tuono haueua il ſuo flauto particolare. Seſto, che è probabile, che l'Ipolidio ſia ſtato tro-

uato doppo gl'altri sei(per non essere annouerato trà questi) de' quali è tempo che diciamo qualche cosa. L'inuentione del Missolidio comunemente s'attribuisce (anzi Aristosseno citato da Plutarco espressamente l'afferma) à Saffo poetessa, e cantatrice celebratissima: la quale doueа dilettarsi forse delle cantilene flebili, e meste; per modular con esse, come notò il Gallilei, i suoi poco fortunati amori. Basta che da lei presero i Tragedi questa Armonia: la quale hà molto del patetico, & flebile: & l'accompagnarono con la Doria; che esprime il costume graue, & magnifico; delle quali due cose è composta la Tragedia. Nientedimeno nell'Istoria musicale, scriue il medesimo Plutarco che se n'attribuiua l'inuentione à Pithoclida Sonatore di flauto. Mà Lyside appresso il medesimo ne fà autore Lamprocle Ateniese: il quale, hauendo osseruato, ch'il tuono Disgiuntiuo (da a, *la*, *mi*, *re*, à ♮. *mi*) non era doue comunemente si teneua; mà verso l'acuto, cioè ch'in alcune cantilene si poneua verso la parte acuta della modulatione, & non nel mezzo dell'ottaua, come nella specie E, e; ne constituì vna propria specie, come dalla Paramese ♮. *mi*, all'Hypate Hypaton E. *mi*: la quale è vna grã testimoniãza p cõprobatione di detta specie. L'inuẽtione dell'Ipolidio à Polymnesto Colophonio s'ascriue; & dell'Ipofrigio à Damone Ateniese, amendue Musici famosissimi: de' quali il secondo fù maestro di Socrate; & il primo, asſai più antico; perche fù nella seconda età della musica appresso i Greci; nella quale fiorirono anco Taleta Cretense, & Sacada Argiuo. Polymnesto fù anco poeta (come erano in quel tempo i Musici) & compose massimamente di quella sorte di versi, che si diceuano Orthij; & lasciò Nomi (cioè poemetti regolati d'Harmonia, e di Ritmo) da cantarsi al suon di flauto; & accreb.

accrebbe assai l'Eclysi, & l'Ecbole: le quali erano certi strascinamenti di voce nelle melodie Enarmoniche, altroue da me dichiarati. Dell'Ipodorio poi ne fù autore senza contrauersia Filosseno Cytherio poeta Dithyrambico, & musico eccellentissimo; & vno di quelli, anzi il principale che molte nouità introdusse in questa professione; & nacque 30. anni incirca doppo Timoteo (come si caua da vna inscrittione Cronologica di Smyrna portata vltimamente, & stampata in Inghilterra) che fù parimente vn grande innouatore. Questo Filosseno fù per altro, persona molto piaceuole, e dedito à i conuiti, e passatempi; come da molte piaceuolezze, che di lui racconta Ateneo, si può conoscere. Detto Modo fù anco chiamato Comune per cagione, credo io, della sua specie, ch'è l'istessa, che quella del Sistema comune de'Greci, detto parimente Immutabile, ò Immobile, come dichiaro nel sopradetto trattato. Fù anco chiamato Locrico, ò Locrense da i Locri, popolo di schiatta Eolica, se non m'inganno, trà gli Etoli, e Focesi; i quali se ne douettero massimamẽte seruire. Heraclide Pontico appresso Ateneo dice, che questa Harmonia fù l'Eolica; prouandolo con certi versi di Laso Hermoniense poeta, e Musico antichissimo, che prima d'ogni altro scrisse di questa facoltà: mà ciò non si deue intendere, che per l'appunto fussero l'istesso; mà solo quanto alla specie; ò al più circa la quantità de gl'interualli: poiche quanto al Tuono, è certo che cosi l'Eolio come l'Ipoeolio furono diuersi. Oltre che come può stare, che Laso, ilquale visse qualche decina d'anni prima di Filosseno, facesse mentione d'vna cosa ritrouata da quello? Tali parole dunque di Laso ταῦτα δ' ἀείδω πάντης ὑποδώεια τὰ μέλη non s'hanno da intẽdere che l'Eolia harmonia nominata prima da lui, sia l'istessa ch'il vero Tuono Ipodorio trouato

da

da Filosseno, e riceuuto poi da tutti i Musici, & ordinato frà gl'altri tredici, ò quindici vna quarta sotto il Dorio; mà che fusse più graue della Doria; perche in effetto debbiamo intendere di quel Modo Ipodorio mentouato di sopra da Aristosseno; & collocato vn tuono sotto il Dorio; corrispondente in somma all'Hypoeolio de' più moderni: & perciò Laso gli diede l'aggiunto di Βαρύβρομον *Grauisona*: la qual'espositione è verissima; nè in altro modo si può accordare questa contradicenza di tempi; ne intendere quello che dice l'istesso Ateneo poco doppo, che l'Armonia Locrica fù molto frequentata ne' tempi di Simonide, & di Pindaro, & la intorno; & poi dismessa. Ilche non conuiene al vero Tuono Ipodorio, adoprato anco molto di poi nelle Tragedie; come fà fede Aristotile ne' Problemi. Mà non sò doue il Zarlino leggesse mai appresso Polluce, che l'Armonia Locrica fusse l'istessa, che la Missolidia. Or in proposito dell'Ipodorio aggiungo, che non è da seguitare Ateneo in quello che dice di suo parere, che l'Armonia Ipodoria fusse cosi detta, per la sembianza, che haueua con la Doria; si come ὑπόλευκον *Subalbum* diceuano à quello che partecipa del bianco; & ὑπόγλυκυ *Subdulce* à ciò ch'è alquanto dolce: alla quale opinione aderì anco il Patrizi nel lib. 7. della Poetica; mosso senza fallo dall'autorità d'vn scrittore sì erudito; & il nostro Mei ancora nel trattato manuscritto *De modis*, che perciò s'indusse à credere, che doue Aristotile ne' Problemi musicali fà mētione del Modo Ipofrigio, & dell' Ipodorio, vi sia scorrettione del testo; douēdouisi leggere Frigio, & Dorio; perche cosi gli nomina nella Politica. Mà il testo stà benissimo; nè porta seco contradittione alcuna perche i Modi principali, come fonti, & origini de' loro subalterni, gli contengono sotto di se; in quella guisa che

dal

dal Genere le Specie ſon compreſe: onde nella Politica, come filoſofo ſtà sù i generali, & perche cosi anco tornaua à propoſito à quello che diceua; & ne' Problemi, come muſico, diſcende à particolari: oltre che nella Politica parla de'Modi, che s'adoprauano nelle cantilene comuni (& tali ſono il Dorio, e'l Frigio) & ne' Problemi di quelli, che ſeruiuano propriamente alle Monodie, & Soliloquij Tragichi. Nè dall'attribuire le medeſime proprietà à queſti che à quelli, ſi può cauare preciſamente, che fuſſero gl'iſteſſi; mà ſi bene molto ſimili trà loro. Vn altra contrarietà apparente mi ſi fà innanzi circa l'Armonia Syntonolydia: poiche l'Inuentione ſe ne attribuiſce da Polluce ad vn certo Anthippo: onde se è l'iſteſſa, che quella che dipoi fù detta Lydia, la medeſima coſa ſarà ſtata inuentata prima da Olympo, ò da Amphione, & poi da Anthippo: mà non è difficile da ſciogliere il dubbio, ſe la prima inuentione del Tuono fù, come ſi deue credere, nel Genere Diatonico; perche la Syntonolydia deſcritta da Ariſtide, ſi vede eſſere Enarmonica; & dee eſſere quella che Anthippo introduſſe: Or qui ſi potrebbe curioſamente andar ricercando con qual mezzo gl'antichi multiplicaſſero i loro Modi, ad eſsempio di quei tre fondamentali, & antichiſſimi. Per due vie mi pare, che poteſsero procedere; l'vna è quella delle ſette ſpecie d'Ottaua; le quali hauendo oſſeruate, & conoſciuto che oltre le tre ne reſtauano altre quattro, da poterſi praticare in altret tanti Tuoni, ò Harmonie, le metteſsero poi in opera; applicandole ordinatamente à i loro Siſtemi: l'altra è l'aggiunta d'vna voce di più, ſotto ciaſcuna delle tre ſpecie; con prendere la Congiuntione in vece della Diſgiuntione; perche cosi ſi formauano le ſpecie de'Modi ſubalterni; come è noto: corriſpondendo la ſpecie D d. col

b. mol-

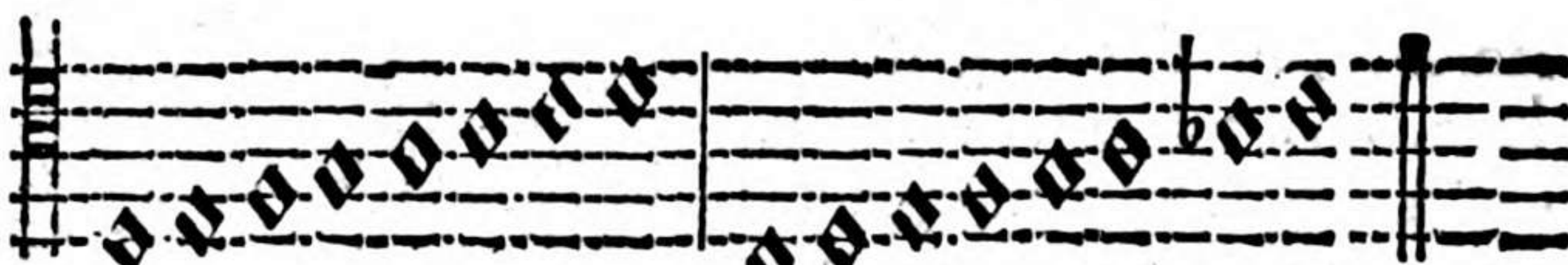
b. molle à questa A. (Ipodoria) quella del C al G, (Ipofrigia) & del B. all'F. (Ipolidia) come qui si vede.

E A

Dorio Ipodorio

D G

Frigio Ipofrigio

C F

Lidio Ipolidio

Et à ciò poterono indursi dall'essempio del Dorio: il quale vedeuano formato con vna nona dal D all'E. Anzi par verisimile, attese le due dispositioni de' Tuoni addotte da Aristosseno (nelle quali l'Ipodorio è vn tuono sotto il Dorio) che nel principio anche l'Ipofrigio, & l'Ipolidio soggiacessero à i loro principali nell'istessa forma. A i sopradetti Tuoni succedono l'Iastio, & l'Eolio, celebrati ancora essi da gl antichi scrittori, & con i loro subalterni, ò plagali, annouerati da Aristosseno frà li tredici: & dalli suoi seguaci frà li XV. che à tale numero ascesero cō

l'Ipereolio,

Ipereolio, & l' Iperlidio aggiunti di poi. Non hà dubbio dunque, che anco l'Iaſtio, & l'Eolio furono de' principali; ſe tali ſi reputano i mezzani di ſito, & più conueneuoli alle voci humane (come li molto graui, & acuti più toſto à gl'inſtrumenti ſi confanno) & quelli ne' quali molte nobili cantilene, & arie vi furono compoſte. Tuttauia ſi caua da Tolomeo, che più toſto Modi metabolici, cioè acceſſorij, & meno principali furono reputati; poiche egli chiama alcune miſture di varij accordi nella Cithara μεταβολικὰ ἤθη quaſi arie mutatiue, che da i Citharedi erano dette Lydie, & Iaſtie; & di tale ſorte erano quelle che altroue chiama Iaſtieolie: onde io m'imagino; anzi tengo per ſicuro, che quelle breui Vſcite, che ſi fanno da qualche Parte d'vn Concento (come quando i moderni ſegnano ſparſamente alcuni dieſi ✕, ò b. molli) s'attribuiſſero da gl'antichi à quei Modi Iaſtio, & Eolio; come veramente era ragioneuole, per la vicinanza, & ſcambieuole interpoſitione, che hanno frà li due più principali, & frequenti Dorio, & Frigio: perche, quanto al Lidio, dall'accoppiamento iſteſſo, che Tolomeo ne fà con l'Iaſtio, ſi può raccogliere, che non foſſe così ſpeſſo adoprato, come Modo principale, & fondamentale nelle cantilene; almeno ne' ſuoi tempi. Mà è tempo, che dichiamo qualche coſa del Modo, ò Tuono Hypermixolydio; per eſſer ſtato cagione di molta confuſione nella Muſica. Hor dunque vediamo, come paſsò la biſogna. Conſiderando alcuni ſino auanti Tolomeo, che i ſette Modi non compiſcono la Diapaſon, ò per dir meglio la Diſdiapaſon, & il Siſtema intero; hebbero ciò per inconueniente, & però ne aggiunſero vn'altro verſo l'acuto, vn tuono ſopra il Miſſolidio; nominandolo per cauſa del ſito Hypermixolydio; & formando la ſua ſpecie, come trà

la Mese *a*, & la Nete Hyperboleon *a*; che torna la medesima, con quella dell Ipodorio. Mà quest'opinione viene con ottime ragioni riprouata da Tolomeo: peroche dice egli, si come gl'estremi suoni della Diapason si pigliano per vn solo; onde auuiene che le consonanze aggiunte à quelle appariscono l'istessa; così parimente qualsiuoglia cantilena, che cominci in vna voce più alta, ò più bassa, per ottaua, farà sempre la medesima aria: perilche si come l'ottaua voce risponderà alla prima, così l'ottauo Modo, non sarà differente dal primo: & se ad vn Modo non s'assegnano nè più nè meno d'otto voci, non si debbono nè anco porre più di sette Modi; volendo che siano tutti diuersi: oltre che se si concede, che il primo possa hauere il suo corrispondente in ottaua, perche non il secondo, non il terzo, & gl'altri; procedendo circolarmente in infinito? Non bisogna dunque limitar il numero de' Modi dalle voci, ò termini dell'ottaua; mà da' suoi interualli; che non sono se non sette, & altrettante le specie, ò maniere, che nascono dal cominciare l'ordine dalla prima voce, ò dalla seconda, ò dall'altre, fino alla settima inclusiue. Et questo in sostanza dice Tolomeo contro chi introdusse quel Modo. Le quali ragioni; benche siano belle, e buone, tuttauia si vede, che l'vso preualse in contrario: poiche, non pure arriuarono fino all'ottaua compita; mà la passarono d'vn tuono, che tanta è la distanza dalla più graue voce dell'Ipodorio, alla più graue dell'Iperlidio; & ciò per auuentura fù riceuuto, perche quell'ottauo Modo, ò Tuono, come gl'altri più acuti, in qualche cosa fù diuersificato da i pratici: ancorche mantenesse l'istessa specie del primo. Tuttauia per quello che dice Ateneo (il quale con le parole in mano di qualche antico Musico riproua l'vso di esso) si può credere, che fosse malamente

te

te introdotto;& che in verità nõ hauesse alcuna diuersità bastante à differentiarlo da gl'altri. Contuttociò pare, che Boezio habbia creduto, che Tolomeo sia l'autore di quest'ottauo Modo; doue dice: *atque hic est octauus Modus, quem Ptolomæus superannexuit.* Giudicherei non dimeno, che non male ciò si potesse intendere in questo senso. Et questo, e quell'ottauo Modo, che Tolomeo hà aggiunto di più, cioè mentouato doppò gl'altri;& non annouerato frà gl'altri legitimi, & ragioneuoli: perche in vero mi pare molto duro da credere,che vn pari di Boezio; il quale fù l'oracolo, e l'ornamento di quel secolo; non meno in maturità di giuditio, & profondità di dottrina, che in santità di vita, & nobiltà di sangue, habbia preso vn granchio, come si dice, così solenne; & non inteso Tolomeo; doue parla forse più chiaro, che in tutto il resto dell'opera. Doppo la morte di Boezio (al quale molto meglio per auuentura conueniua quell'Epiteto d'*vltimus Romanorum*, che Cremutio Cordo diede a Marco Bruto,& glie ne costò la vita,come scriue Tacito) non tardò molto à seguire la rouina di Roma; & quelle tante calamità, che lungamente afflissero la pouera Italia; onde non è marauiglia, che ogni sorte di gentilezza, & letteratura esquisita rimanesse estinta: perdendosi insieme vn'infinità di scrittori Greci di Musica, & molti Latini; & che Tolomeo istesso ne' tempi più bassi, non si leggesse; & perciò quegl'Odoni, & Bernoni, & Guidoni, con quel poco d'infarinatura, che hebbero delle lettere humane, leggendo Boezio; & non confrontandolo con Tolomeo, malamente intendessero quel *Superannexuit*, ò non s'accorgessero dell'errore. Si marauiglia bene, & non senza cagione, il Mei, di Franchino, che fù pure in tempi, che le buone lettere haueuano cominciato à risor-

gere; & hebbe qualche notizia de gl'autori Greci di Musica (anzi scrisse d'hauerli fatti tradurre) & in ogni modo attendendo alle semplici parole di Boezio, attribuisse quest'ottauo Modo à Tolomeo istesso; & lo riceuesse, come legitimo; aggiustandolo, con quella differenza di Mediatione Harmonica, & Aritmetica, cioè del vario sito, che si trouaua hauere la quinta, & la quarta (termini, ch'erano molto più conueneuoli à questa materia de i Tuoni, che quelle sue Mediationi) nel primo Modo, & nell'ottauo; ch'egli credette per certo essere l'Hypermixolidio nominato da Tolomeo, & da Boezio. Mà ciò non essere vero, contro di lui si proua euidentemente dal Glareano, dal Zarlino, & dal Mei: poiche si vede chiaramente, che quest'ottauo Modo Ecclesiastico hà la medesima specie del preteso Dorio D. d; & quell'antico l'haueua comune con l'Ipodorio A.a:& per tal causa volse più tosto il Glareano chiamarlo Hypomixolydio (ancor che in questo, come nel restante vacillò non poco) perche è plagio del suo preteso Mixolydio G. g: doue à quell'antico; se l'Ipodorio vero hauesse hauuto questa distintione d'essere diuiso solo in vna maniera, con la quarta sotto, & la quinta sopra (che non l'hebbe altrimenti) sarebbe tocco in sorte la Mediatione opposta; cioè la quarta sopra, & la quinta sotto; & sarebbe stato autentico, & nō plagale; come fondatamente discorre il nostro Mei. E certissimo dunque, che Tolomeo sette Modi, ò Tuoni soli riconobbe, & ammesse per legitimi; anzi espressamēte l'afferma, & lo dimostra nel cap. 9. lib. 2. non per accomodarli al numero de' Pianeti, come qualche moderno asserisce; mà alle specie dell'ottaua. Quindi è che sono chiamati i sette Modi di Tolomeo: non perch'egli ne sia l'autore; mà piu tosto l'Espositore, & l'Interprete: si

come

come li tredici ſi dicono d'Ariſtoſseno; non perche egli gli habbia trouati; mà con più diligenza, che i ſuoi antecesſori, dichiarati, & ordinati: ilche douette far formatamente, & di propoſito (come ſi conoſce dal filo del ſuo diſcorſo, & da quello che dice verſo la fine del terzo libro doue comincia à ragionare delle ſpecie) ne' libri che immediatamente ſeguiuano quelli che dall'ingiurie de' tẽpi ci ſono auanzati: la qual perdita tuttauia ci viene in qualche parte riſtorata da quello che ne ſcriuono Ariſtide Quintiliano; curioſo, & diligente Scrittore; il giuditioſi ſſimo Plutarco; & altri, che c'hanno laſciato qualche Compendio, ò ſaggio della ſua dottrina. Sono dunque queſti 13. Tuoni, ò Armonie lontane l'vna dall'altra per Semituono: onde, perche 12. ſemituoni formano la Diapaſon, il piu acuto Tuono è lontano dal più graue giuſtamente vna ottaua; & ne' termini di eſsa ſi rinchiudono gli eſtremi graue, & acuto della ſpecie di queſti. Mà perche ciaſcuno de' mezzani, & principali haueſse il ſuo plagio, per così dire, ò corriſponſale di ſopra, come di ſotto, due ne furono aggiunti di poi da' ſuoi ſucceſſori; & riceuuti nella pratica; come vederemo appreſſo: che ſono l'Hyperaeolio, & l Hyperlydio. Si che in tutto arriuarono a quindici; e tanti ne ſono nominati da Alypio, Martiano Capella, Caſſiodoro, & altri: eſtendendoſi ne' loro termini fuor dell'ottaua vn tuono, con queſto ordine.

Hyperlydio
Hyperaeolio, ouero Hyperlydio più graue
Hyperphrygio, ò Hypermixolydio } due
Hyperiaſtio, ò Hyperphrygio più graue } Mixolydij
Hyperdorio, ò Mixolydio

Lydio

Lydio
Aeolio, ò Lydio più graue
Phrygio
Iastio, ò Phrygio più graue
Dorio

Hypolydio
Hypoaeolio, ò Hypolydio più graue
Hypophrygio
Hypoiastio, ò Hypophrygio più graue
Hypodorio.

Trà i quali si vede il Phrygio tenere il luogo mezzano; si come frà i tredici l Iastio: non seguendo da ciò inconueniente veruno: perche, se bene parrebbe, ch'il Dorio douesse essere nel mezzo; come quello che si suppone il più posato; & non troppo graue, ne acuto; tuttauia ciò non importa; perche quel Tuono, che in vn paese è il più commodo naturale, & Corista, in vn'altro doue si canti più graue, ò più acuto, non è così; mà straniero, & insolito. Debbiamo dunque imaginarci, che questi Tuoni siano come tanti instrumenti, verbi gratia 15. arpette di 15. voci l'vna, accordati di semituono in semituono; & che quelli che hanno i loro corrispondenti in ottaua nel graue, v. g. li tre più acuti, siano come quelle Spinette piccole, che hoggi si fabricano da gl'artefici all'ottaua alta, come dicono; & non all'vnisono delle voci humane: massime che, come appresso si vedrà, non s'applicauano à loro; mà à gl'Instrumenti. Mà perche, come hò prouato cô molte ragioni nel Discorso *sopra la diuisione eguale* gl'antichi haueuano in pratica la differenza del Semituono maggiore, & del minore; benche gl'Armonici, Aristossenici

stoſſenici, ò Pratici (che ſono i medeſimi) nella Teorica & nel diſcorrere di Muſica non ſi ſeruiſſero di queſti vocaboli; ne ſegue perciò, che li Tuoni compreſi frà due altri, all'vno di eſſi fuſſero più vicini, & dall'altro più diſtanti. intendendo ciò nella giuſtezza de gl'inſtrumenti eſattamente diuiſi, & aggiuſtati trà loro; maſſime per vſo delle Mutationi: perche aſſolutamente parlando, & in ordine alle voci, ſi come non è poſſibile ſapere ſe il Tuono di Firenze v.g. ſia più acuto di queſto di Roma vn Semituono maggiore, ò vn minore; così non ſi poteua ne anco allora diſcernere, ſe non con gl'inſtrumẽti in mano, ſe il Tuono Iaſtio v.g. era più vicino al Frigio, ò al Dorio. Raccontiamo dunque per qual via ſiamo venuti in cognitione di queſte giuſte diſtanze. Primieramente il chiamare che fà Ariſtoſſeno il Tuono Iaſtio, Frigio più graue, & non Dorio più acuto; & ſimilmente l'Eolio, Lydio più graue, & non Frigio più acuto, mi dà inditio chiaro che fuſſero più vicini à quei di ſopra, co' quali comunicauano nel nome, che à quei da baſſo: tanto più che, quanto alla ſpecie, erano molto più conformi à queſti. Et ſe di più altra ragione di ſimilitudine, ò diſſimilitudine debbiamo cercare, non hà dubbio, che l'Iaſtio per eſſempio, ch'era Armonia Greca, raſſomigliaſſe più, quanto alla maniera del modulare, la Doria ſimilmente Greca, che la Frigia ſtraniera. Secondariamente nella Tauola generale dell'antico Diagramma ſi vede, che in molti più luoghi concorrono gl'vniſoni delle corde frà il Tuono Iaſtio, & il Dorio, che trà il medeſimo Iaſtio, e'l Frigio; cioè che molte più note parallelle, e poſte nell'iſteſſa linea, hanno i medeſimi ſegni, che frà gl'altri due: inditio manifeſto dell'eſſere diſtanti per ſemituono maggiore; & non per il minore: poiche maggior numero d'vniſoni ſi trouano in

queſta

queſta diſtanza, che in quella del minore: come anco dalla figura delle ſpecie ſi conoſcerà: nella quale ſi potrà oſſeruare, ch'il Frigio con l'Iaſtio non comunica in neſsuna corda. Si che i loro giuſti interualli erano queſti.

Hypodorio Hypoiaſtio Hypophrygio Hypoaeolio Hypolydio Dorio

ſemit.mag. ſemit.min. ſemit.mag. ſem.min. ſem.mag. ſem.

Iaſtio Phrygio Aeolio Lydio Mixolydio Hyperiaſtio Hyperphrygio

mag. ſem.min. ſem.mag. ſem.min. ſem.mag. ſem.mag. ſem.min.

Doue notiſi, che ſette ſemituoni maggiori entrano ne l'ottaua, & cinque minori (che ſi potrebbono differentiare con ſemicircoli maggiori, e minori) & però non poſſono venire ſcambieuolmente tramezzati ſempre; mà in qualche luogo due maggiori s'incontrano contigui; ilche anco ſuccede nel manico del Liuto, e ſimili inſtrumenti, come nel ſopradetto diſcorſo ſi può vedere. Mi marauiglio, che nella Deſcrittione, che ne fà l'Artuſi non cominci da A *la*, *mi*, *re*; mà da B *mi*; con tutto ch'ella ſia la prima corda dell'antico Siſtema, & da Boezio eſpreſſamente s'aſsegni alla ſua ſpecie il Modo Ipodorio; come anco, ch'egli fraponga vn ſemituono maggiore trà l'Ipoeolio,

eolio, & l'Ipolidio, hauendo posto il minore trà i loro principali, Eolio, & Lidio. Hor passiamo ad vn'altra bella speculatione, circa le specie dell'Iastio, & dell'Eolio; le quali non essendoci molto distintamente dichiarate da gl'antichi autori; è bisognato valersi di quegli inditij, che ci sono, cauandone certe gagliarde congetture: nelle quali, doppo hauerci fatto sopra molte riflessioni, perfettamente ci quietiamo; & senza alcuno scrupolo osiamo d'affermare, che in cotal guisa furono disposte, & non altrimenti. L'Armonia dell'Iastio antico, perche comincia dal semituono da basso, si può porre, ò in E *la, mi*, ò in b *mi*; mà più tosto la ponghiamo in b, che in E. per molte ragioni. Prima, perche habbia la medesima proportione l'Iastio col Dorio, che l'Eolio col Frigio; Or si come la specie Eolia è quella dell'Ipodorio A, a. nella quale si conuerte la Frigia D, d. passando al b. molle; così par ragioneuole, che la specie Iastia sia B, b. perche in essa si muta questa del Dorio E, e, passãdo pur'al b. molle. Secondo da quel passo di Plutarco corretto da noi di sopra si raccoglie, ch'il Missolidio era simile all'Iastio: la quale similitudine in niuna altra cosa pare che meglio si possa fondare, che nella medesima specie. Terzo il Modo Iastio era molle, e flebile, & perciò s'adopraua nelle Tragedie, come Ateneo fà fede; se gli deue dunque assegnare di due specie quella, che partecipa più di tali qualità; che à quella di b, meglio conuengono, che alla Doria E, e. Ne è credibile, che ne' tempi più freschi, quando i Modi furono meglio ordinati, & assegnata à ciascuno la sua Diapason intera (anzi Disdiapason) fusse mutato l'ordine de' loro interualli; mà aggiunti solo quelli, che mancauano, per il compimento di essa; come si riscontra ne gl'altri; de' quali si sà di certo la dispositione, & forma che haueuano;

uano; come del Dorio, del Frigio, & del Missolidio. Et se bene nel Sintonolidio fù fatta gran mutatione, ciò seguì per la scarsezza, & picciolezza del suo Sistema: & quanto all'Ipolidio, benche in apparenza habbia riceuuto ancor esso gran mutatione; poiche lo facciamo cominciare in E *la, mi*, Enarmonica X E; se bene la corda sua cadentiale, & caratteristica fù l'F *fa, vt*, tuttauia nel Genere Enarmonico tutto torna al medesimo: perche il Tuono Ipolidio era collocato (come anco il Lidio) trà le corde Mesopyone (cioè trà quelle, che diuidono le due diesi Enarmoniche) & per conseguenza tanto s'estende la sua ottaua trà la Parhypate Enarmonica, & vn'altra corda simile, segnandolo all'antica con F *fa; vt*, abbassato, ò alla moderna con E *la, mi*, alzato. Mà, quanto all'Iastio, se bene tanto si poteua compire con l'aggiunta del D, & d'vn tuono di sotto, come con vn tuono di sopra; tuttauia per le ragioni dette, si dee tenere, che nel secõdo modo si facesse questa aggiunta. Circa l'Eolio poi, anco il Glareano mosso dalla medesima dottrina d'Ateneo gl'assegnò la specie d'A a, *la, mi, re*: se bene si guastò poi, sospettando troppo leggiermente, che il Sintonolidio nominato da Platone fusse l'istesso. Con questi fondamenti del Modo Iastio, & dell'Eolio, siamo venuti finalmente in notitia, che questi, & i loro subalterni di sotto, & di sopra, si formano dalla specie de' loro prossime inferiori, cambiata per molle; & cosi all'Hypoiastio s'accomoda quella d'E *la, mi*; che, oltre all'essere simile alla ♮ b *mi*, si forma da quella d'A *la, mi, re*, per b. molle. All'Hypoeolio parimente assegniamo quella di D, d; che si forma dalla G, g. Ipofrigia nell' istesso modo. All'Iperiastio quella d'F *fa, vt*, l'istessa con quella di b. *fa*, tramutata dalla Missolidia ♮ b. All'Iperfrygio non hà dubbio,

dubbio, che è douuta quella del suo corrispondente in ottaua A a; perche *de Octauis idem iudicium* : & perciò assegniamo anche all'Hypereolio quella dell'E. & all'Hyperlydio quella del G. per l'istessa cagione, del tramutarsi queste specie cosi per via del b. molle; e del corrispondere in ottaua con quelle da basso. Et che in altra forma migliore non si possino ordinare, si conosce anco da mille belle corrispondenze che vi sono. Le quali s'accenneranno doppo, che si sarà considerata bene la figura, che segue: doue in tre ordini habbiamo collocato li cinque principali co i loro corrispondēti da amendue le bande à drittura; ponendo sotto la più graue voce di ciascuno, la lettera della sua specie, & la sillaba che gli corrisponde: differentiando poi le corde principalmente cadentiali con la Lunga, & le mezzane, ò meno principali con la Breue.

Mixolydius — B *mi*

Hyperiastius — F *fa*

Dorius — E *mi*

Iastius — B *mi*

Hypodorius — A *re*

Hypoiastius — E *mi*

Hyperphrygius

A
re

Hyperaeolius

E
mi

Phrygius

D
re

Aeolius

A
re

Hypophrygius

G
vt

Hypoaeolius

D
re

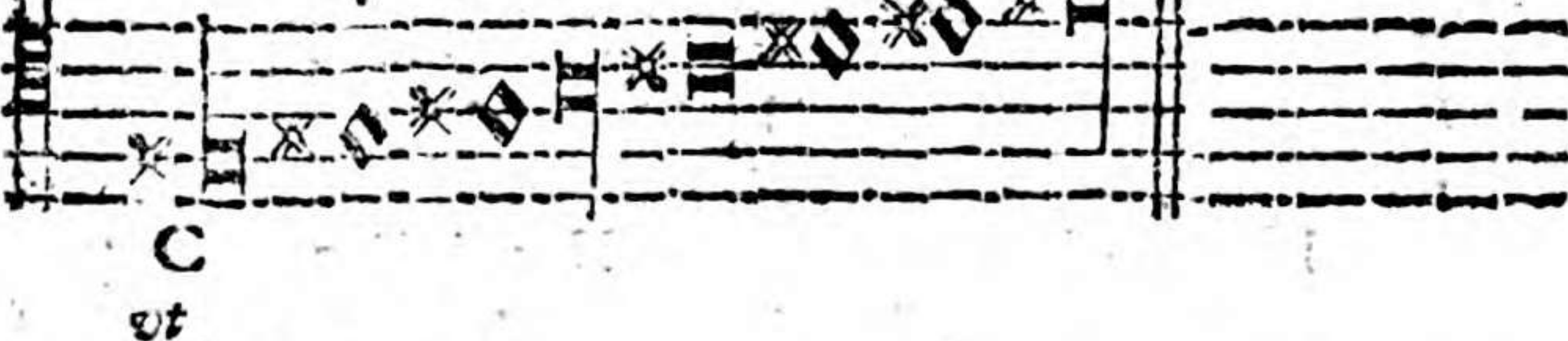
Hyperlydius

G
vt

Lydius

C
vt

Hypolydius

F
fa

Ma

Mà quanto all'Iastio,&l'Eolio v'habbiamo hauuto vna particolare auuertenza di porui per cadenze mezzane quelle corde, che diuidono la propria Diapente in due terze; con questo motiuo, che, si come sentiamo hoggi molte cantilene, che fanno diuerse posate; & tallora distanti in terza, ò in sesta; le quali sempre sono di natura, & maniera diuersa (ilche dichiaro nel sopradetto Trattato) così si dee tener per certo, che ne hauessero anco gl' antichi di questa sorte; & che s'vsassero più tosto nell'Iastio, & nell'Eolio, che ne gl'altri; che sono più generali, più antichi, & più puri, & semplici: doue quelli due non solo per esser frapposti di sito trà quei tre, è da credere che partecipassero della loro maniera; mà anco perche è verisimile, che quelle nationi, si come nell'altre cose alterarono le loro vsanze, e costumi, quãdo passarono di Grecia in Asia, per la comunicanza, che hebbero con quei popoli, così anco alterassero il loro canto; mescolandolo con la maniera Frigia, & Lidia. Et così tengo, che nel Modo Eolio, oltre A *la, mi, re*, & E *la, mi*, cadenze sue principali si facessero anco le posate in C. *sol, fa, vt* (che diuide la quinta A E) partecipando in questo modo del *re*, cadenza del Frigio, & del *fa*, propria del Lidio; trà i quali si vede situato. Similmente nell'Iastio la corda D. *la, sol, re*, che diuide la sua quinta ♮ F. (s'intende quanto alle voci, & non quanto all'interuallo) la reputo cadentiale, non principale: perche partecipa del *mi*, cadenza Doria, & del *sol*, ò *re*, Frigia; per essere situato trà quelle due Armonie; & così le cadenze Iastie saranno molto varie; terminando in *mi*, in *re*, & in *fa*; & l'Eolie similmente in *re*, *fa*, *mi*; mà con altro ordine: la quale mescolanza si sente per lo più nelle cantilene moderne. Nè deue parere strano ad alcuno, ch'io riceua in questo

affare

affare trà le Quinte, la falsa Quinta ♮ F. perche non sò vedere quello che importi, ch'ella sia, ò non sia di proportione sesquialtera, & consonante: perche quì non si parla di far accordare le Parti: mà di ricercare tutte quelle differenze di specie, che si possono trouare: trà le quali non è credibile, che la sottil curiosità de' Greci lasciasse indietro questa; potendosene cauar forma d'aria particolare: la quale è molto molle, & conueneuole alle proprietà che s'attribuiscono à quell'Armonia: alla quale però meglio che ad ogn'altra si confà. Quanto all'Eolio parrebbe forse douere à qualchuno, ch'io diuidessi la sua Diapason più tosto con la corda D *la, sol, re*; che con A *la, mi, re*, per distinguerla in qualche cosa dall'Hypodoria: mà ciò non hò fatto; per la somiglianza, che haueua quel Modo con l'Ipodorio; come si è veduto di sopra; & per saluare quell'altra sorte di diuisione per l'Hyperphrygio; acciò non fusse la sua specie per appunto la medesima con l'Ipodorio: dalla quale tuttauia si diuersifica assai con quella cadenza mezzana, diuidente la quinta: oltre che detta cadenza di D *la, sol, re*, per esser corda cardinale del Frigio, è molto conueneuole all'Hyperphrygio. Per l'istessa ragione poi allegata di sopra, hò diuiso parimente la Diapente de' Modi plagij per amendue le parti de' suddetti Iastio, & Eolio. L'ottaua poi dell'Ipoiastio, per distinguerla dalla Doria, l'hò diuisa cõ la quinta sotto E, ♮. e tãto più, che questi Modi Iastij amano assai il *mi*; & anco per non tralasciare tal sorte di mediatione. Et quella dell'Hypoeolio similmente per D, d. l'hò diuisa nell'istesso modo con la quinta sotto, per li medesimi rispetti. La specie Iperiastia F, f. l'hò diuisa nel Tritono, e nella Pseudodiapente; sì per non lasciare indietro tal sorte di Mediatione (benche sfuggita dal Glareano) sì perche è atta

à fare

à fare le modulationi molto flebili, & lugubri; alle quali si confà questo Modo; per hauer anch'esso appresso i Greci il nome di Missolidio. Dell' Iperfrigio già s'è parlato. Nell' Ipereolio (se bene questo, e l' Iperlidio furono reputati come superflui) per differentiarlo dall'Hypoiastio, & dal Dorio, che hanno la medesima specie, hò diuiso la quinta A, E con la cadenza secondaria, C; con che anco partecipa delle proprietà, ò cadenze dell' Ipofrigio, e dell' Iperlidio. Et nell' Iperlidio, per distinguere similmente la sua specie G, g. dall'Ipofrigio, l'hò diuisa altrimenti; cioè con la quarta sotto separata dalla quinta per la corda C. la quale è anco cardinale del Lidio; & molto perciò conueneuole à questo Tuono. Per osseruare similmente nell'Iperfrigio, la proprietà del suo principale, di far le cadenze mezzane, ò secondarie lontane dalle primarie, per quarta, ò per quinta (che circolando la specie s'accostano ad alcune in seconda) hò contrasegnato cadentiale in quello G. *sol*, *re*, *vt*, ch'e cardinale nell' Ipofrigio. Or considerisi con quanto bell' ordine procedino le corrispondenze che ci sono. Primieramente in ciascuna delle tre classi de' graui, de' mezzani, e de gl'acuti, si vedono cinque lettere differenti conforme al numero di essi Tuoni. Secōdo se si mira alle corde initiali di tre correlatiui, si trouano per tutto due sillabe, l'vna da per se, e l'altra due volte ridetta in due ordini contigui: & nella seguente fila si trouano le due poste al contrario, con vn' altra diuersa: verbi gratia, nel primo ternario

re, nel secondo *mi*,
mi, *mi*,
mi, *fa*, &c. il che dimostra.

anco che ciascun Tuono hà due diuerse cadēze, Terzo le lettere initiali d'vn medesimo ternario sono trà loro distā

ti

ti per quarta aſcendendo, ò per quinta diſcendendo,
A.
E. quanto le medeſime lettere initiali paſſando-
B. le per ordine dal graue all'acuto in ciaſcuna del
le tre ſerie, ſi trouano alternatiuamente con interualli di
quinta, & di terza minore; ſe bene nella terza ſerie de-
gli *Hyper*, ò Tuoni acuti, vi s'incontra vna Pſeudodia-
pente in luogo della Diapente, & vn Ditono, in luogo
del Semiditono; mà baſta che il numero delle corde v'è
l'iſteſſo. Si che poſſiamo concludere, che l'ordine,& di-
ſpoſitione di queſti Tuoni, si quanto alla ſpecie dell'ot-
taua, & cadenze eſtreme, come delle conſonanze minori,
e cadenze mezzane, tornano coſi bene, che non può eſſer
più: di modo che, ſe bene gl'antichi non l'haueſſero coſi
ordinate, metterebbe conto ſtabiliruele di nuouo. Puoſſi
anco notare quale aggiunta di dieſi ✕,& b.molli ſi richie-
da per formare i quattordici Tuoni, ſopra il fondamento
dell'Ipodorio: in luogo del quale ſe ſi porrà per Fonda-
mentale (che è quello, che nell'inſtrumento ſi ſuona na-
turalmente, ò come dicono ne' taſti Diatonici) vn'altro,
tanto maggior mutatione di ſegni accidentali vi ſi doue-
rà fare, quanto hauerà maggior diſcrepanza; & ſarà più
ſproportionato dal detto Ipodorio: verbigratia ſe ſi por-
rà per fondamentale l' Ipolidio: nel quale fondato nell'-
Ipodorio, ſe vi ſi trouano tanti dieſi, niuno ſe ne marauì-
gli; perche ciò naſce dalla ſproportione che hanno trà lo-
ro queſte Harmonie in riguardo dell'vnione del Tuono,
con la ſpecie. Mà doue ſi pongono due dieſi, ciò ſi fa-
perche nel ſito del ſemituono vi cade il tuono, trà due
corde di già alzate con vn dieſi ✕ per ciaſcuna: onde cō-
uiene alzare per vn'altro ſemituono minore la più acuta:
oltre i quali, altri ne doueranno aggiugnerſi à quelle cor-

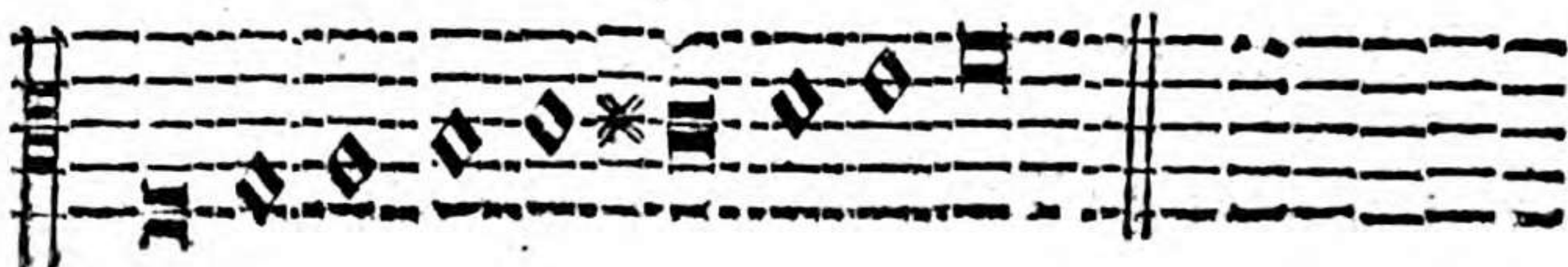
de,

de, che corriſpondono alle C, D, F, G, quando naturalmente n'hauerebbono vno. Et per il contrario due b. mol li ſi pógono in quei ſiti doue ſubétra il ſemituono in vece del tuono, quando le due voci che rinchiudono tal'interuallo s'intédono di già abbaſſate có vn ſolo. Et da queſto potrãno giudicare i noſtri pratici, ſe hanno ragione di preferire l'vſo de'ſegni accidentali à quello di chiaui diuerſe, & di credere, che ne i loro inſtrumenti vi ſia ogni coſa; & di reputare pouera l'antica Muſica. Mà ben pouero di ſenno, e di dottrina è chi tal coſa ſi perſuade. Queſti ſono dunque gl'antichi Tuoni de' Greci, per molti ſecoli felicemente adoprati, & per molti ſecoli poi in lunga dimẽticanza ſepolti: i quali al meglio, che habbiamo ſaputo, ci ſiamo ingegnati di reſuſcitare; & applicarli all'vſo noſtro. Mà vediamo quello che Tolomeo ne ſenta. Queſto dunque và argomentando contro Ariſtoſſeno, & i Prattici in queſta forma, che ſe s'hà da paſſare il numero di ſette Tuoni, potendoſi ogni interuallo harmonico diuidere in quãte parti ſi vuole, per niuna ragione ſi potrà moſtrare, che biſogni porne tredici lontani frà loro vn ſemituono, con che ſi compiſce l'ottaua; perche ſe ſei tuoni, & 12. ſemituoni la compiſcono; anco 24 dieſi, ò quarti di tuono fanno l'iſteſſo. Et perche dunque non porne 24. ò 18; ò altro numero? Non auuiene già il medeſimo, dice egli, ponendone ſette; perche ſi trouano con gl'eceſſi delle prime conſonanze (Diapente, & Diateſſaron) formandoſi per eſſempio il Miſſolidio, dall'alzamento del Dorio vna quarta ſopra, & non dall'alzamento del Lidio vn ſemituono in sù: poiche le voci conſonanti non ſi pigliano per mezzo delle ἐμμελεῖς, ò modulabili; mà al contrario, le modulabili mediante le conſonanti. Si sforza di prouare appreſſo, che non poſſono eſſere tredici diſtanti trà loro, per ſemituoni; perche nell'aggiuſtamento, ò applicatio-

ne de' dodici al Sistema stabile (egli prende per tale il Dorio, & non l'Ipodorio, come fanno gl'altri) corrispondendo, verbi gratia, la Media dell'Ipodorio all'Ipate Meson di detto Sistema stabile; & quella dell'Ipofrigio alla Parhypate Meson del medesimo Sistema; se trà l'vno & l'altro si porrà l'Ipoiastio, ne seguirà, che la sua Media si confronterà con l'vna, ò con l'altra; & così le Medie di due Tuoni si riscõtreranno insieme; ouero nelle trasportationi, che si fanno con accomodare le specie à i Tuoni (le quali io dichiaro nel sopramentouato Trattato, con vn passo di Gaudentio) nessuna corda del Sistema resterà stabile; mà tutte si moueranno. Mà altrettanto è facile la solutione di queste instanze; quanto è difficile l'argomentare *ab impossibili* contro quello, che effettiuamente è in essere, & sussiste. I tredici Tuoni realmente si sentiuano, & si praticauano nelle voci, & ne gl'instrumenti con quella distanza di semituono (come si fà anco hoggi in questi Tuoni d'Italia) qual Logica dunque, ò sottigliezza Egizzia sarà bastante à fare che quello che è, non sia? Se mi dimandate Tolomeo, perche più tosto se ne sono posti 13. dentro l'ottaua, che più, ò meno? vi dirò che ciò è seguito in parte per opra della natura; & in parte anco per volere de gl'huomini. Naturalmente è auuenuto, che quelle cinque nationi Doriesi, Eolij, Ioni, Frigi, e Lidi hauessero il loro canto, ò Tuono di voce distante trà loro per semituoni. Quanto poi all'artifizio humano, come poteuano gl'autori di ciò meglio gouernarsi, che seguendo le vestigie della natura istessa? Oltre che sette erano troppo pochi, per far sentire molte varietà nella Musica; & maggior numero di tredici harebbe recato più cõfusione, che vtilità. Et se ciò non vi basta, vi dico di più che niuno interuallo poteua meglio determinare il loro numero, che quello che si conosce per minimo nelle can-

tilene

tilene ordinarie, & Diatoniche; cioè il Semituono. L'inconueniente che allegate, che le Medie di due Tuoni si confronterebbono con vna sola corda del Sistema Immobile, non segue; perche nell'essempio allegato, se i Tuoni si dispongono con l'ordine naturale della connessione Melodica, la Mese dell'Ipodorio risponde veramente all'Ipate Meson del Sistema stabile, ò Dorio; mà quella dell'Ipofrigio non risponde con la Parhypate; mà con la Lichanos chromatica: perche essendo le dette due Medie distanti vn tuono; & la Parhypate dalla Media vn semituono solamente, se vna Media s'affronta con l'vna; l'altra non risponderà con l'altra. Mà se intendete de' Sistemi tramutati, come nella connessione Organica, qual inconueniente sia, che ciascuna corda di essi si consideri come cambiata di sito, cioè alzata, ò abbassata, io nol cōprendo; poiche per questo istesso vn solo Sistema stabile posero gl'antichi; à cui tutti gl'altri s'accomodassero; nel quale tuttauia non tutte le corde sono immobili; mà quelle sole, che rinchiudono i Tetracordi; essendo le altre mobili in ordine a' Generi. Et questo è quanto si può rispondere à Tolomeo: il quale, doue può dare addosso à gl'Aristosenici: & Pratici, non gli risparmia, mà con maggior sottigliezza, che saldezza d'argumenti. Hor veduto l'ordine, & differenze de' tredici Tuoni, & de' due aggiunti doppo Aristoseno, vediamo se qualche altro di più ne fusse nominato da gl'antichi. Clemente Alessandrino fà mentione del Missofrigio attribuendo l'inuentione di esso, & del Missolidio, non meno che del Frigio, à Marsya. Mà di questo non saprei che dirmene; per non trouarsene memoria altroue, ch'io sappia; & forse fù l'istesso con l'Iastio, quanto alla tensione; & così detto per la vicinanza, che haueua col Frigio: per la quale pareua in certo modo mischiato con lui; come

anco il Missolidio per la vicinanza del Lidio hebbe tale nome. comunque si sia questa sorte d'Armonia, non entra nel numero dell'altre: perche, ò non hebbe diuersità particolare; ò poco fù tenuta in pregio, ò presto si dismesse. Ateneo e Polluce fanno parimente mentione della musica Carica, attribuẽdoli μέλη κατεαγότα, & ῥυθμοὺς γοερούς, cioè modulationi rotte, ò minutamente spezzate; & arie, ò mouimenti flebili. Et però, come scriue Platone ne' libri delle Leggi, huomini prezzolati soleuansi chiamare ne' funerali, per cantar le Nenie in quella sorte di musica. Erano i Cari popoli in quell'angolo dell'Asia situati, che è trà la Lydia, & la Lycia di verso Rodi; de' quali era la Metropoli Halicarnasso, famosa, per il sepolcro di Mausolo. Costoro furono più differenti da' Greci, che i Lidi; & di linguaggio più strano; & perciò Homero gli chiamò Βαρβαροφώνους di fauella barbara. Et si può credere, che eglino, & i Mysi, & simili popoli Asiatici di quelle bande, come i Mariandini vicini à i Bithyni, sù la riua del Ponto (mentouati appresso Ateneo con certe loro canzoni lugubri) quali tutti hebbero fauelle diuerse, hauessero anco maniere di canto molto differenti: le quali non per questo sono state regolate sotto Harmonie proprie. Si che non se ne può discorrere con fondamento. Possiamo ben credere, ch'il cantare de' Cari hauesse qualche sembianza con quel de' Siciliani, che sempre tira al mesto, e lamenteuole. & se volessimo metterci ad indouinare, potrẽmo figurarci la musica Carica di questa, ò simile Armonia, mista di maniera Cromatica, & Missolidia.

Doppo

Doppo essersi rassegnate le specie delle antiche Armonie, resta che vediamo quali proprietà à ciascuna di loro s'attribuischino da i più celebri scrittori: dottrina che, s'io nō m'inganno, nō sarà manco profitteuole per ridurre in pratica quello, che già tanti secoli s'era dismesso; che per la sua varietà, & eruditione, curiosa, e dilетteuole. Il Dorio (per cominciar dal più nobile, & antico) per testimonianza di due grauissimi Filosofi, Platone, & Aristotile (che nella Politica trattarono amendue di proposito dell'vso della musica, & de suoi Modi) fù reputato graue, & constante, ò come i Greci dicono στάσιμος, cioè stabile, & sodo; & che hauesse del virile, & maturo; & frà tutti gli altri il più accomodato alle Citharodie; cioè à quelle melodie, che dal suono della Cithara, & della Lyra (instrumenti allora molto pregiati) s'accompagnauano. Il medesimo Aristotile diuide le melodie in tre sorti: perche, alcune le chiama ἠθικὰ μέλη Morali; altre πρακτικὰ Attiue, altre ἐξοργιαστικὰ καὶ ἔνθεα Infuriate, & accomodate à gl'Orgij. ò Sacrifizij di Bacco: & nella prima classe pone l'Armonia Doria; come quella ch'è più idonea à temperare i costumi, che ad eccitare le passioni. Nè solo debbiamo intendere ciò cō l'accompagnamento delle parole (perche in questa guisa non hà dubbio, che vn'Armonia graue, & posata accomodata à precetti morali, e virtuosi hà molta efficacia in compor gl'animi, & accenderli al virtuoso operare mà anco col semplice Melos; cioè con l'Arie sonate senza il canto; poiche si sente per esperienza, che alcune arie di questa sorte sonate con garbo, & grauità, in vn Tuono quieto, & naturale, s'insinuano placidamente nell'animo; lasciandoui certa tranquillità, & soaue contentezza. Per il contrario afferma, che l'Armonia Frigia hà dell'attiuo, cioè è buona ad esprimere attioni viuaci, & ardite; & che il Piffero hà quella proportione con gl'altri instru-

instrumenti, che questa Harmonia hà con le altre. Platone pare, che le disponga in quattro sorti; in graui & maestose, come la Doria; in viuaci & bellicose, come la Frigia; in acute & lugubri, come la Missolidia, & Sintonolidia: & finalmente in languide & molli, come l'Iastia, ò Ionica, & la Lydia; che poi fù detta Hypolydia: & trà queste riceue solamente nella sua Republica le due prime; l'vna come atta à tranquillare gl'animi, e porgerli honesto, & virtuoso solazzo; & l'altra, come idonea ad accenderli alla guerra, & al combattere: rifiutando le troppo stridule lamenteuoli, & acute, come non conueneuoli ad huomini liberi, & bennati; & le troppo languide, & rimesse, come proportionate solo a' conuiti, & imbriachezze. Nel che vien ripreso dal suo discepolo Aristotile: il quale mostra con molte ragioni, che ogni sorte d'Armonia si può riceuere; per seruirsene poi opportunamente, doue bisogni, & dentro i termini conuenienti. Quì muoue vn dubbio il Mei, come Platone annoueri il Tuono Iastio, trà i languidi, e rimessi, mentre da i Musici vien collocato sopra il Dorio, e Corista; onde più tosto deue giudicarsi acuto, e sforzato. A questo risponde, dicendo che per Iastio intese l'Ipofrigio: mà questa solutione non è accettabile in modo nessuno: poiche, oltre l'esser stato l'Ipofrigio conosciuto anco in quell'età; benche da Platone non sia nominato (perche l'intese sotto il nome generale di Frigio) non è altrimenti Tuono languido, & molle; auuenga, che sia sotto il Dorio; poiche essendoui tanta distanza, che non poteua cantarsi da chi cantaua il Dorio, richiedeua però non vna voce ordinaria; mà vn Baritono, ò simile voce piena, & sonora. Io direi dunque che ò per Iastio Platone intendesse quello, che fù poi detto Hypoiastio, come per Lydio è certo che intese l'Hypolydio; ò pure che la mollitie, che gl'ascriue, non

s'habbia

s'habbia ad intendere quanto al Tuono (ch'era più tosto allegro, & spiritoso) mà quanto alla diuisione delle voci qual douea esser in quel tempo, come si raccoglie da Ateneo, molto minuta; & per conseguenza effeminata: ancorche la specie, che ci racconta Aristide Quintiliano non sia del tutto tale; mà più tosto intera, secca, & austera; perche intese della maniera vecchia, che come appresso vedremo, era molto diuersa dalla più moderna. Ateneo dell'Harmonia Doria scriue così ἡ μὲν οὖν δώριος ἁρμονία τὸ ἀνδρῶδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἱλαρὸν ἀλλὰ σκυθρωπὸν καὶ σφοδρὸν οὔτε δὲ ποικίλον οὐ δὲ πολύτροπον. *L'Harmonia Doria veramẽte mostra hauere del Virile, e magnifico; & apparisce anzi seuera, & veemente, che dissoluta, & allegra, & non molto variata, nè vaga.* Le quali cose ottimamente si riconoscono nella sua antica specie Enarmonica, riferita da Aristide. Et tali erano appunto i costumi di quella gente; che ne' Lacedemonij massimamente, di stirpe Dorica, lungamente si conseruarono. Il canto de gl'Eolij (dice l'istesso) era gonfio, superbo, & alquanto voto; cioè semplice, e secco, quale conueniua à quella Natione (trà i popoli della quale i Tessali erano i principali) che faceua gran professione di caualleria, d'hospitalità, di banchetti, e d'amori; huomini per altro non troppo astuti; mà sinceri, altieri, & audaci; quali potrebbonsi giudicare hoggi i Lombardi. Quanto a' costumi de gl'Ioni (intende de gl'Asiatici) dice che si scorgeuano manifestamente ne' Milesij (principal Città di quel paese) i quali erano corpulenti (& perciò orgogliosi) audaci, contentiosi, & pertinaci; non molto cortesi, & amici de' forestieri; & nel conuersare poco trattabili, & giouiali: onde la loro Musica (parlando de gl'antichi Ioni) non era nè florida, nè allegra; mà più tosto austera, & secca: nondimeno haueua non sò che del grande; & perciò molto si confa-

ceua con la Tragedia. Contuttociò l'Armonia de' più moderni Ioni fù molto diuersa da quella, & conforme à i costumi di quella gente (che s'erano rammolliti assai nelle delitie dell'Asia) diuenne poi molto lasciua, & effeminata. Mà prima di procedere auanti, quì noto alcune cose. Prima che è molto credibile, che quell'austerità di costumi de gl'antichi Ioni in gran parte l'hauessero portata dall'Attica, quando trappassarono il mare; i popoli della quale non doueueno degenerare dalla qualità di quella terra; per lo più arida, & sterile; & poco frequentata da i forestieri. Secondo, che con quelle tre generationi Greche simbolizzano assai le tre principali nationi di Spagna. La Castigliana antica con la Doriese: la Portughese con l'Eolia (con la quale comunica anco assai nella proprietà della fauella; come in quell'Aon, che vsa spesso) & l'Arragonese con la Ionica. Terzo, che à torto è stato tassato in questa parte Ateneo con tutti gl'antichi da vn moderno, che con questa mutatione del Tuono Iastio ci vogliono dar ad intendere delle cantafauole; quasi che non sia credibile, che col mutarsi i costumi, & vsanze in vn paese, vi s'alteri anche la Musica. Non parue già così al Diuino Platone, & altri Sauij antichi; i quali giudicarono, non pure che s'alteri la Musica dalla mutatione de' costumi; mà che le leggi, l'vsanze, & i costumi riceuino grand' alteratione dal tramutarsi le Musiche; & l'Armonie in altra forma. E cosa assai nota, che nel Tuono Frigio si modulauano i Ditirãbi, poema, che si cantaua, e danzaua Coricamente al suono de' Pifferi nelle solennità di Bacco (le lodi del quale per lo più conteneua) con molto strepito & allegria; & talmente gli si confaceua quell'Armonia, che Filosseno, prouandosi, per tentare cose nuoue, di modularne vno nella Doria, non gli riuscì; mà tirato dalla natura di quello, fù costretto finalmẽte à comporlo nel-

la

la Frigia. Non starò poi à riportare quello, che raccontano alcuni de' marauigliosi effetti di tal' Harmonia; come dell'hauere guarito la sciatica; commosso Alessandro a prendere l'armi &c. perche altroue in più opportuno luogo ne hò discorso, & essaminato diligentemente il tutto. Appuleio *lib. 1. floridorum* queste proprietà giocondamẽte attribuisce à i varii Modi. *Tibicen quidam fuit Antigenidas omnis voculæ melleus modulator, & idem omnimodis peritus modificator, seu tu velles Aeolium simplex, seu Asium varium, seu Lydium querulum, seu Phrygium religiosum, seu Dorium bellicosum*: doue senza dubbio per Asium intese il Modo Ionico, ò Iastio: perche l'Ionia fù la principal parte dell'Asia minore propriamente detta. Al Frigio attribuisce l'aggiũto di Religioso, ò perche s'adoprasse assai ne' sacrifizij; ò per esprimere quello, che i Greci (& Luciano nel caso nostro) dicono ἔνθεον; che più tosto vuol dire eccitatiuo al furore Diuino. Al Dorio poi attribuisce la proprietà di Bellicoso, prendendolo forse in vece di seuero, & generoso. Luciano similmente par che diuarij vn poco, doue introducendo Timoteo Sonator di piffero, che da molti vtili auuertimenti ad Harmonide suo scolare; & gli ricorda nel sonare, che esprima le proprietà di ciascuna Harmonia; attribuisce alla Doria: τὸ σεμνὸν il graue, e maestoso: alla Frigia τὸ ἔνθεον l'infuriato: all'Ionica τὸ γλαφυρὸν il vago, & ornato: & alla Lidia τὸ βακχικὸν il Bacchico: che pare, che sia il medesimo ch'il τὸ ἔνθεον, & non conuenga al Lidio. Mà credo che Luciano considerasse nell'Armonia Lidia l'acutezza del Tuono; che per cagione della tensione, gli dà viuacità: & anco il sentirsi allegra per cagione della specie; con che s'accosta quasi alla natura del Frigio: il quale è similmente allegro, e viuace; mà non tanto soaue. Osseruisi anco, che all'Iastio tutti d'accordo attribuiscono la vaghezza, ò varietà:

La quale si scorge anco nell'antica specie riferita da Aristide (dico così, perche stimo, ch' egli c' habbia rappresentato il più antico, e semplice; & non il più moderno, e florido) poiche trà pochi interualli vi si troua gran varietà; essendoui tutti i cinque minimi, & incomposti; che nascono da i tre Generi (come notò Plutarco nel libro dell'E I) La Diesi Enarmonica, il Semituono, il Tuono, il Semiditono, e'l Ditono. Quanto a quello poi che dice Cassiodoro per bocca di Theodorico Rè de' Gotti, che questo Tuono assottigli l'intelletto, & sollevi la mente al desiderio delle cose celesti, ciò si deue annouerare trà quelle chimere, & imaginationi metafisiche, che da alcuni, così antichi, come moderni si recano in materia de' Modi. Più verisimile è quello che scriue Quintiliano (& viene accennato anco da Tolomeo, & da Iamblicho nella vita di Pitagora) de' Pitagorici, che suegliatisi la mattina, hauessero per vsanza con l'Armonia Doria di scacciare la grauezza rimasta dal sonno; & eccitarsi à ripigliare i lasciati studij, & cō l'Ipodoria la sera rasserenare l'animo dalle cure, & fatiche del giorno; & placidamente prouocare il sonno: non che l'Ipodorio hauesse natura in tutto diuersa dal Dorio; come crede il Zarlino: mà perche la grauità istessa de' suoni è prouocatiua in certo modo della quiete, e del sonno. Et ciò mi si rende tanto più credibile, che i Pitagorici; come quelli, che per la maggior parte erano di schiatta, & di lingua Doriesi, fecero sopra tutti gl'altri grandissima stima di cotal Harmonia; nè credo che all'altre s'applicassero. Questo è ben certo per testimonianza di Iamblico, ch'il loro Maestro preferì assai à gl'altri dialetti Greci, il Dorio (come anco l'Harmonia Doria all'altre) per hauer in certo modo dell' Enarmonico; & esser composto di vocaboli grandi, & sonori; in vece che l Ionico, & l'Eolio, & molto più l'Attico

tico partecipauano assai dell'accentuatione Cromatica: le quali cose si dicono metaforicamente; mà con molta conuenienza; perche effettiuamente trà i Modi principali chi hà maggiore simpatia con vn Genere, & chi con vn'altro. Clemente Alessandrino seguendo l'opinione d'Aristosseno, vuole, che il Genere Enarmonico conuenga grandemente alle Harmonie Doriche (come alle Lidie si conosce proportionatissimo il Cromatico) & alle Frigie il Diatonico; perch'è più vehemente, & teso i Greci dicono *Syntono*, che non bene si volta dal Zarlino *acuto*; perche non è vn Genere più acuto dell'altro: auuenga che le corde (le mobili cioè) del Diatonico siano più tese, ò acute dell'Enarmoniche. trà le quali sono mezzane le cromatiche: & perciò scriue Aristosseno che ne i suoi tempi haueuano cominciato à dilettarsi delle modulationi più tese; συντονωτέραις μελοποιΐαις per voler addolcire il canto; trattenendosi anco assai nel Cromatico. Questo genere poi come diceuo, non minor proportione hà col Modo Lidio, che l'Enarmonico, e'l Diatonico con gl'altri due: si come facendo la comparatione frà i tre Modi Greci, con l'Ionico hà conuenienza il Cromatico; & con l'Eolio il Diatonico. Hor vedute che habbiamo le proprietà diuerse, che s'assegnano a i Modi, non sarà se non bene, che andiamo ricercando se vi sono quelle cõtrarietà, e dispareri trà gli scrittori, circa il numero, & ordine loro, che alcuni si figurano; per hauer forse giusto pretesto di disprezzarli, & rifiutarli. Mà prima vorrei, ch'il discreto Lettore supponesse con noi alcune massime, & principij, tanto ragioneuoli, che non possono essere più; imperoche stabiliti questi, facilissimamente, & senza alcuna dissimulatione, s'accordano tutte queste pretese contrarietà. Primieramente si dee far gran differẽza da quelli che *ex professo* trattano di Musica, & di proposito ne scriuono; à quelli,

che solamente di passo nè dicono qualche cosa; & per ornamento de' loro scritti; come alcuni Poeti, & Sofisti; poiche se trà i primi si trouasse qualche disparere, sarebbe da tenerne conto; mà non già trouandosi frà i secondi; ò sia in riguardo dell'vno con l'altro, ò de i professori di questa facoltà. Secondo si dee fare distintione de' Tempi: perche ne gl'antichissimi i Modi non furono gl'istessi sempre che di poi così quanto al numero, come all'ampiezza de' Sistemi, ò quanto alla diuisione de gl'interualli. Terzo deuesi auuertire la diuersità delle Sette; che trà i Musici Greci furono moltissime (& molte se ne raccontano nel Comento di Porfirio sopra Tolomeo) & delle opinioni particolari, che molti hebbero circa questa parte. Quarto, debbiamo ricordarci, che molti vocaboli taluolta si pigliano in senso più generale, & talora in più ristretto, & particolare; secondo che torna à proposito; & che l'istessa cosa hauente diuersi vocaboli, si nomina bene spesso da chi con questo, & da chi con quello. Se bene dunque Platone fà mentione solamente di sei Modi, ò Armonie, non segue però, che anco in quel tempo non ve ne fussero più; mà tanti gli bastarono, & faceuano à proposito per lui: ò perche erano i principali, e quelli che comunemente s'adopraduano per le voci; riseruandosi gl' altri solo per gl'instrumẽti; ò perche sotto alcuni di quelli, come generali, ne comprendeuano anco altri più particolari; come sotto il Frigio, l'Ipofrigio. Giulio Polluce non s'accorda altrimenti con Platone nel numero, e discorda ne' nomi; mà al contrario; perche nomina l'Eolia Armonia di più; nè alcuna è nominata da lui Continua: mà si bene Syntonolydia, come da Platone: & hà fallato l'Interprete; al quale non douea badare il Zarlino; mà al solo testo. Che poi Polluce non gli registri tutti, non è miracolo: perche non fù esattissimo scrittore; & secondo,

che

che s'incontraua in vna cosa, ò in vn'altra leggendo i più antichi autori, le raccoglieua; senza curarsi di replicare qualche volta il medesimo; & di tralasciarne molte. Aristide Quintiliano poi è molto accurato, & doue parla de tempi antichi riporta quelli, che allora s'vsarono, e doue de secoli più freschi, gli registra tutti; come fanno Alipio, Martiano Capella, Censorino, Cassiodoro, & simili, che *ex professo* scriuono di Musica, comunque si sia, ò in compendio, ò diffusamente: & se alcuni ne pongono 13. altri 15. già si è detto perche. Gaudentio, Bacchio, Cleonide (o sia Euclide, ò Pappo) e simili autori di compendij per ordinario ne pōgono sette; perche seguono in ciò il parere di Tolomeo; & doue ne nominano alcun altro, seguitano allora la dottrina d'Aristosseno, & de gl'Aristossenici; verbi gratia, detto Aristide, dal quale pare che tutti quei compendij, & introduttorij siano stati cauati. Luciano, & Appuleio fanno mentione solo de' principali; perche così tornaua più à proposito à quello che trattauano; come anco il non hauer nè meno rassegnato tutti questi. Quanto à Plutarco dice bene il Zarlino, che egli ne commemorò tre, come principali nel libro della Musica; mà poteua aggiugnere che nel libro de E I ne nomina cinque parimente principali, perche in qualche senso tali sono solamente il Dorio, Frigio, & Lidio; come più antichi diuersi, & fondamentali; & in qualche senso i cinque mezzani: ciascuno de' quali ha vn corrispondente di sopra, & vno di sotto. Quelli poi che mentouarono solo quelli tre Dorio, Iastio, Eolio; lo fecero perche aderirono à Heraclide; ancorche la pratica fusse contra loro. Or che se ne troui alcun altro singolarmēte nominato da qualche autore; come il Missofrigio di Clemente Alessādrino, ciò non rileua niente; perche sono, ò inuentioni, ò opinioni particolari; che non impediscono la corrente

della

della dottrina, & pratica comune. Et così anco noi vediamo hoggi, che molti aggiungono à gl'otto Tuoni Ecclesiastici, quello che dicono Misto. Che poi vn Poeta, come Pindaro, ò Horatio, habbia fatto mentione d'vn Modo, & non d'altri; che importa questo? forse che così facendo, escludeuano gl'altri? Oh quante parole in darno sparse al vento! Maggior cagione di dubitare circa la proprietà de' Modi prendono alcuni da certi versi di Statio nel libro 6. Thebaid.

Cum Signum luctus cornu graue mugit adunco
Tibia, cui teneros solitum producere manes,
Lege Phrygum moesta.

Doue significa ch'era solito d'accompagnarsi i fanciulli morti alla sepoltura al suono del ritorto piffero Frigio la cui aria era mesta. Ilche par che contrarij à tante autorità addotte da noi, che non assegnano altrimenti all'Harmonia Frigia, la qualità di mesta, & funebre; mà più tosto di spiritosa, & allegra. Io non dirò in risposta che in ogni Tuono, & Harmonia si poteuano, & si possono cantare, & sonar cose malinconiche, & allegre (mà con gran differenza però) e che anco nel Tuono Lidio, ancorche fusse più allegro del Frigio, furono cantate taluolta cose meste, & lugubri; mà quello che mi pare molto verisimile, è, ch'essendo i sonatori di piffero ne' più antichi tẽpi per la maggior parte Phrygi di natione, come riferisce Plutarco; & chiamandosi però ne' funerali, v'adoprassero quella sorte d'instrumenti, che gl'erano più familiari; bẽche non del tutto proportionati per quell'offizio; alche tuttauia doueuano rimediare, modulando arie il più che poteuano meste, e lagrimeuoli, in quel loro Tuono, & instrumenti. Mà se alcuno, non contentandosi di questa solutione, vn'altra ne recherà più verisimile, volentieri à quella m'appiglierò. Quãto all'ordine di numerare i Modi

veramente

veramẽte nõ è Thema tale da perderci molte parole; perche anco il Zarlino confessa, che trà quegl'autori, che trattarono de'Modi incidentemente, non s'hà da por mẽte, se v'è discrepanza; & io aggiungo, che ne meno frà gl'altri, che ne scrissero di proposito, importa molto che vi sia qualche differenza; poiche à chi piacque cominciare da gl'acuti; à chi da graui; & ad altri da mezzani, come principali, & più antichi. Or giudichi dunque il giuditioso Lettore se hebbe ragione il Zarlino di replicare due volte (cioè nel cap. 3. & nel 6. della quarta parte dell'Institutioni) che da queste assertioni de gl'antichi, quanto al numero, ordine, & proprietà de' Modi, *non se ne possa cauar altro, che confusione di mente*. Resta che vediamo hora come questi Modi da gl'antichi fussero adoprati. Se bene tutti gl'instrumenti si poteuano aggiustare ad ogni Modo, ò Harmonia, tuttauia v'era gran differenza: perche ad alcuni meglio si confaceua vno, ad altri vn'altro. Et però la Lyra, & la Cithara, che haueuano del graue, & del nobile; comunemente s'accomodauano alle cantilene Dorie; & gl'instrumenti da fiato alle Phrygie, e Lydie; & perciò molto à proposito disse Horatio.

Sonante mistum tibijs carmen Lyra,
Hac Dorium, illis Barbarum.

Benche vsi in ciò qualche licentia poetica; perche se quella mistione si faceua in vn medesimo tempo, la cantilena Doria, & la Frigia, malamente si poteuano accordare insieme; perche questo è priuilegio de gl hodierni pretesi Tuoni, di potersi accordare insieme. Mà ne gl'antichi, & veri Tuoni, non interuiene questo; poiche trà i corrispondenti, come trà il Dorio, & l'Ipodorio, ò il Missolidio, vi si può fare qualche accordo; & trà i dissimili appena; come trà il Dorio, e'l Frigio: & trà i disparati (per così dirli) nessuno; come trà il Dorio, e'l Lidio, ouero

l'Ipolidio

l'Ipolidio. Porfirio nel comento sopra Tolomeo riferisce che i Citharedi di questi quattro soli si seruiuano, Iastio, & Iperiastio; Lidio, & Ipolidio: & l'istesso vien confermato dall'innominato Compilatore delle cose di Musica ch'è nella Vaticana. La qual cosa à giuditio mio si deue intendere di quelli, che propriamente sonauano, e cantauano sopra la Cithara; benche questa voce κιθαρωδὸς cōprenda anco quelli, che sonauano di Lyra, & sopra essa cantauano; poiche pare verisimile, anzi è certo per altre autorità, che in questa almeno si sonassero i Modi Dorij, & Ipodorij &c. & tanto più, ch'era instrumento più graue. & di suono più profondo, & virile della Cithara, come attesta Aristide Quintiliano; & conseguentemente molto atto alle Melodie Dorie. Il medesimo Innominato scriue, che i Sonatori de gl'Organi Hydraulici (esso gli chiama ὑδραύλας) si seruiuano di questi sei, dell'Hyperlydio, Hyperiastio, Lydio, Phrygio, Hypolydio, Hypophrygio: & che quei Musici che professauano l'arte del Ballo (οἱ τῆς ὀρχηστικῆς πραγματευόμενοι μουσικοὶ) adoprauano tutti questi sette, Hyperdorio, Lydio, Phrygio, Dorio, Hypolidio, Hypophrygio, Hypodorio: che sono i sette comuni, & riceuuti da tutti. Mà da quello, che riferisce dell'Hyperlydio, si conosce che furono messi in pratica anche li due aggiūti da gl'Aristossenici; benche tenuti comunemente per superflui. Nè è marauiglia; perche anco la Pratica hodierna gl'autoriza per molto vtili. Per essempio i Cornetti, che chiamano alla Quinta, si direbbono da gl'antichi del Tuono Iperfrigio; & altri Instrumenti, che si dicono alla Quarta bassa, dell'Ipodorio. Il medesimo Innominato rapporta vna cosa notabile de' luoghi della voce; onde si conosce che gl'antichi Greci haueuano qualche cosa d'equiualente alle nostre quattro Parti, Basso, Tenore, Contralto, e Soprano: peroche dice, che i luoghi della

voce

voce ſono quattro, Ὑπατοειδὴς Hipatoide; nel quale colloca-
uano cinque Tetracordi due Hypolydij, due Hypophry-
gi, & vno Hypodorio. Μεσοειδὴς Meſoide; nel quale ne po-
neuano tre; Due Dorij, & vn Phrygio. Νητοειδὴς Netoide,
che ne comprendeua parimente tre, due Miſſolidij, & vno
ὑπερβολαίων, cioè delle corde ſupreme. Ὑπερβολοειδὴς, l'Iperboloi
de; che s'intedeua per tutto lo ſpatio che cominciaua dal
l'Hypermixolydio in sù. Le quali coſe altroue più diſtin-
tamente da me ſi dichiarano. Quì voglio anco notare che
ſi come tutti i Modi più generali doueuano hauere i ſuoi
flauti, ò pifferi particolari, così non era neceſſario, che
gl'haueſſero tutti gl'altri. Per eſſempio trattandoſi di due
Tuoni correlatiui, i più acuti, ò più graui ſi poteuano ſo-
nare con gl'inſtrumenti, che ſeruiuano à' mezzani, & prin-
cipali; già che poca mutatione vi biſognaua fare; cioè di
due b. molli, ò dieſi ✕: verbigratia il Tuono Miſſolidio
ſi poteua ſonare con poca difficoltà col flauto Dorio; va-
riando ſolo le dita in due pertugi; quando bene haueſſe-
ro voluto ſonare in conſonanza: imperoche quella
ſorte di flauto, che nel Dorio ſeruiua al Contralto, nel
Miſſolidio poteua ſeruire al Tenore: & per il contrario
nell'Hypodorio ſeruiua per Tenore, quella che nel Dorio
ſeruiua per Baſſo. Polluce dimoſtra poi in queſte parole.
Κατὰ ἁρμονίαν μὲν αὐλητικὴ ἡ Δωριστί, Φρυγιστί, Λύδιος, καὶ Ἰωνικὴ καὶ συντονολυδι-
στὶ ἣν αὖ Διόδωρος ἐξεῦρε, che in ciaſcuna di queſte cinque Armo
nie, Doria, Frigia, Lidia, Ionica, & Syntonolydia vi fuſ-
ſero i flauti proprii. Et l'iſteſſo credo dell'Eolio; benche
non vi ſia nominata: poiche quella ſorte d'inſtrumenti,
come hoggi gl'Organi erano i fondamenti de' Tuoni, ò
Harmonie, come dicemmo di ſopra.

DISCORSO PRIMO
DELL'INUTILE OSSERVANZA
De' Tuoni, ò Modi hodierni.

Al Signor

GALEAZZO SABBATINI

A Bergamo.

SE bene dal saggio, che hò dato fino adesso dell'Eccellenza de gl'antichi Tuoni, si con la dottrina, & consideration loro; come con gl'instrumenti nuoui, & modulationi, che sopra di essi v'hò fatto comporre: & che à gl huomini di perspicace intelletto douerebbe bastare l'occasione, che hò dato loro di considerare da se la confusione & poca vtilità di questi moderni; e'l gran perdimento di tempo, che portano seco, con tante regole, & eccettioni; riconoscendo in somma, che altro non sono che vn' ombra de gl'antichi; tuttauia perche tutti non arriuano cosi subito à comprendere queste cose; & molti nõ si partono cosi presto da certe loro opinioni inueterate, benche le riconoschino per false, hò giudicato bene di ristringnere in vn Discorso à parte alcune mie osseruationi intorno à questa materia; sottoponendole massimamente, al

al giuditio di V. S. la quale hà vnito in cosi eccellente grado la parte historica, & speculatiua di questa nobilissima professione, con la pratica, & operatiua; & nel viaggio, che fece vltimamente à Roma, si compiacque di visitarmi, & farmi partecipe della sua amicitia: la quale però non intendo, che gli serua di motiuo à celarmi gl'errori, che vi possono essere; perche non gliel'inuio, come ad amico; mà come à giudice competente; acciò se gli pare che i veri, & antichi Tuoni meritino d'essere rimessi nel possesso, che ingiustamente gl'è stato leuato da questi nuoui, & adulterini; con l'autorità che possiede meritamente trà i Musici, vi s'adopri tanto più volontieri: dichiarandomi però, che l'intention mia non è d'introdurli nelle cose Ecclesiastiche; alle quali meglio è diceuole quella sorte di Musica semplice, & posata, che si sente nel Canto Piano, & in qualche parte del Figurato, che questa altra patetica, lasciua, & variata: poco in vero conueneuole alla Christiana grauità, & modestia. che più presto mi pare, che troppo se gli sia attaccato à questo stile, di quella mistura di Tuoni, che sotto nome di Melodie Cromatiche da 100. anni in quà s'è introdotta. Hor per venire al proposto ragionamento, dico primieramente che gl'hodierni impropriamente sono chiamati Tuoni; non gli conuenẽdo in senso alcuno questo nome, come si può vedere da i quattro significati che hà questa voce appresso Cleonide Musico Greco nel suo Introduttorio, & Aristide Quintiliano; autori senza fallo autentici in questa arte: il primo de' quali dinota vna voce, ò suono; come quando i Poeti chiamano la Lira *Heptatonos*; perche haueа sette corde. Il secondo si piglia per vn'interuallo; cioè la differenza, ò eccesso della quinta, sopra la quarta. Il terzo significa vn'Armonia, ò Constitutione di voci diuersa dall'altre nel graue, & nell'acuto; come è il Dorio,

Frigio &c. Il quarto è quando noi diciamo che vno canta in tuono più alto, ò più basso, cioè forte, ò piano, come quando Vitruuio dice, che i *Citharœdi cum superiore tono volunt canere, aduertunt se ad scena valuas, & ita recipiũt ab earum auxilio consonantiam vocis*. Or che nessuno di questi sentimenti conuẽga à i moderni Tuoni, e manifesto perche se bene si segnano con chiaui più alte, e più basse nella Scala, ò Sistema, questo però poco importa: perche d'ordinario non si cantano in voce, ò tensione più acuta, ò più graue. E se taluolta ciò si fà, è per accidente; & non con quella distanza, che mostrano d'hauere l'vno con l'altro, che se talora s'accompagna il canto con l'Instrumento, si cerca quanto si può di cantare ogni sorte di modulatione nell'istesso Tuono, & nel più commodo: e se si trasporta detta modulatione nel graue, ò nell'acuto, ciò si fà à capriccio; & non con quella distanza, che naturalmente hà l'vno dall'altro: anzi il più delle volte quelli che si segnano in chiaui più alte, si cantano più nel graue, & al contrario. Dico di più, che se bene si cantassero in quell'istessa tensione, che mostrano le loro chiaui; per essempio l'ottaua di D *la, sol, re* (ò Tuono primo) vn interuallo di tuono, ò seconda maggiore, più graue della specie d'E *la, mi* (ò terzo Tuono) non per questo meritano il nome di Tuoni: perche non essendo altro che parti d'vn medesimo Sistema, la continuatione che fà vn'ottaua con l'altra, compone quasi vna modulatione medesima: la quale se noi consideriamo intera, non si dirà mai che non si canti nel medesimo Tuono; se partitamente; anco molte Salmodie d'vn solo versetto, benche ristrette frà poche corde, hanno la prima particella più alta, ò più bassa di Tuono della seconda. Nè vale à dire, che non si possono chiamare di Tuono diuerso; perche non procedono per due diuerse ottaue: poiche poche modu-

lationi

lationi si trouano, ò siano sacre, ò profane, che non eccedino, ò siano più ristrette dell'ottaua; & tuttauia se gli assegna vn Tuono particolare. Delche accorgendosi que gl'istessi, che ò gl'hanno moltiplicati, ò fattoci particolare studio, confessano impropriamente chiamarsi Tuoni. Vedasi il Glareano libro primo cap. 11. Gregorio Fabro lib. 1. cap. 17. Il Tiard nel solitario secondo. Il Salinas lib. 4. & altri. Male anco gli conuiene il nome di Modo (nè altro significa *Modus* appresso i Latini, che *Tropus* appresso i Greci; & in nostra lingua *Maniera*) perche non è tanta la diuersità trà ciascuno di loro (almeno in molti) che si renda quasi sensibile. E qual diuersità mai si sente trà l'ottauo, e'l primo? senza parlare de i dodici. Mà che dico dell'ottauo, & del primo? qual differenza s'ode frà il primo, e'l secondo? Mi diranno, ch'il secondo è più graue vna quarta, & di specie diuersa. Rispondo che l'essere più graue di nome, e non d'effetti; & (mi dichiaro meglio) il notarsi più graue, & cantarsi nell'istesso modo, non rilieua niente, perche è giusto come dire che alcune combinationi di vocali, che si proferiscono con vn semplice suono, siano distongi. Che siano poi di specie diuersa, come lo conoscerò, se la modulatione non v'arriuerà, ò passerà le otto voci? come lo conoscerò, se in vna modulatione assai lunga vna delle due estreme corde, che rinchiudono quell'ottaua, vna volta, ò due solamente si tocca? Mi risponderanno, che bisognerà guardare alla cadenza finale. Or questa sì ch'è vna delle più strane cose del Mondo, & proprio come dire, che per discernere vn Lione da vn Cauallo, bisogni guardarli la coda. che se al pouero animale sarà stata tagliata, non si potrà conoscere di quale specie sia? & se alla modulatione mancherà l'vltima nota, non s'hà poter discernere di qual Modo è composta? Infelici Modi, se non s'hanno à poter riconoscere

scere dal procedere loro, & da quelle differenze speciali, ò generiche, le quali si sentono diuerse nell'arie, che si cantano. Or perche queste diuersità procedono dalle quattro specie di quinta, prima *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*; seconda *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*; terza *vt*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*; quarta *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* (le quali distingueuano con buon ordine li quattro Tuoni antichi Ecclesiastici, come si può vedere appresso il Gaffuro) sino à quel termine le cose caminauano bene. Poiche quei quattro Modi, ò maniere (che così molto meglio s'appellauano, che Tuoni) erano sufficientissimi a differentiare ogni, & qualunque sorte di Salmodia; ò altra modulatione Ecclesiastica: massime le più antiche de' Salmi; Inni, & Antifone, che nella primitiua Chiesa pare che solamente si cantassero. Et si deue credere, che in quel tempo ancora fussero detti quattro Modi da quei sapientissimi, & santissimi huomini, Ambrosio, Gelasio, Gregorio, & gl'altri, osseruati, & stabiliti; poiche in effetto cõtengono tutte le diuersità di cadenze (alle quali massimamente si guarda) di semituono, d'vn tuono, di due tuoni, di tre tuoni: cioè di *mi*, *re*, *vt*, *fa*. Et non si può negare che in dette Salmodie, & altre modulationi Ecclesiastiche antiche, non si senta gran diuersità d'aria: la quale da altro non nasce che dalla diuersa collocatione de' tuoni, & semituoni: & questo è il Modo che Bacchio definisce breuemẽte così πλοκῆς ἐμμελοῦς σχῆμα: cioè *vna specie di voci cantabili frà loro connesse*: Or tanto più doueuano contentarsi quei Musici antichi moderni delle quattro specie di quinta, senza voler sottilizar più inanzi, & ricercare quelle dell'ottaua, per moltiplicare detti Tuoni inutilmente; quanto essendo stati introdotti principalmente per i Salmi; l'intonationi di questi più tosto si suol trattenere dentro i termini della quinta, che dell'ottaua. Mà che dico i Salmi? i balli

li hodierni,& l'altre canzoni più ariose, dentro questi medesimi termini, poco più, ò manco, si contengono. Non dico però che non fusse à proposito di constituirli nell'ottaue intere, come fecero; assegnando quella di D *la*, *sol*, *re*, al primo; di E *la*, *mi*, al secondo; di F *fa*, *vt*, al terzo; & di G *sol*, *re*, *vt*, al quarto: mà che non doueuano passar più oltre; già che in queste quattro ottaue si rinchiudono tutte le quattro specie di quinta. e se pure voleuano aggiugnere à ciascuno vna quarta nel graue, non doueuano curarsi per questo di moltiplicare il numero loro; mà più presto formarli d'vna Vndecima ciascuno; quale era anco l'estensione de' più antichi Greci; come osseruò Tolomeo lib. 2. cap. 6. la qual diuersità bastaua per ogni sorte di Musica, così Ecclesiastica, come profana: estẽdẽdosi il primo da A sino al d. il secõdo dal B sino al l'e. il terzo dal C. sino al f. & il quarto dal D. sino al g. E pure anco in questa maniera si circolaua di quarta in quarta. Mà l'ambitione di coloro, & il prurito, che haueuano d'imitare i Greci, fece che volsero, come loro, chiamare l'ottaua A, a, *plagius proti* (plagale del primo) l'ottaua B, ♮, *plagius deuteri* (plagale del secondo) l'ottaua C, c. *plagius tritis* (plagale del terzo) l'ottaua D, d. *plagius tetarti* (plagale del quarto) & così il secondo principale, diuentò terzo, il terzo quinto, & il quarto settimo; & l'ottauo con gran disordine (perche diede poi occasione di moltiplicare gl'altri quattro) si trouò hauer la medesima specie del primo. Nè di questo si contentarono quegl'Arcimusici antichi moderni, così Greci, come Latini: mà volsero di più nominarli con quegli speciosi vocaboli, di Dorio, Frigio, Lidio &c. o persuadendosi che fussero i medesimi (come si puo credere de' Latini che furono più rozzi, & ignoranti) o pure parendogli à quelli molto simili; come douettero forse giudicare i Greci, ap

presso

presso i quali restaua pure in quei tempi qualche scintilla dell'antica eleganza, & dottrina. Mà ne' nostri per molti secoli doppo l'inuasione de' Longobardi, regnò talmente l'ignoranza, che si perse quasi ogni notitia dell'antica Musica. E come solo Boezio si leggeua; questi nè anco era inteso troppo bene, come la lettura sola di quegli autori moderni, che ci sono rimasti, ne può far fede; parlo di Guidone Aretino, Bernone Abbate Augiense, & simili autori, per lo più Tedeschi, e Francesi: d'alcuni de' quali si troua qualche opera, più considerabile per curiosità, che per vtile che se ne caui: & de gl'altri il nome solo c'è restato. Or facil cosa è, confrontando costoro con Boezio, il vedere, che quanto v'è di buono, tutto l'hanno pigliato di peso da lui; e che, se la specie dell'Ipodorio si troua sola drittamente collocata frà le corde A, a, non è marauiglia; perche Boezio espressamente l'assegna trà la corda Mese, & la Proslambanomenos. E se l'altre non si raffrontano co i Modi antichi nè meno debbiamo marauigliarcene: perche non era loro facile il comprendere il vero senso di quelle parole. *Has igitur constitutiones si quis totas faciat acutiores, vel in grauius totas remittat secundum supradictas Diapason consonantiæ species, efficiet Modos septē: quorū nomina sūt hæc: Hypodorius, Hypophrygius &c* mentre la pratica di essi Modi molti secoli prima s'era dismessa, si ne gl'instrumenti, come nelle voci. Onde auuenne che per li Modi antichi, furono prese le sette ottaue che cominciano d'A *re*, all'in sù, in vn medesimo Sistema, ò Scala; non potendo cader loro in pensiero, che ogni Modo, hauesse il suo Sistema particolare. Et i più moderni: i quali conobbero, che Boezio parlaua d'alzar gradatamē te i Sistemi interi, si crederono non vi fusse altra diuersità di quella che consiste nel graue, ò nell'acuto; la quale è differenza di Tuono semplice; & non d'Armonia, o Modo

do all'antica. Vedasi il Zarlino al lib. 6. de Supplem. cap. 4. Il Gallilei & gl'altri migliori scrittori. Dunque da i falsi presuppossti di quei Musici antichimoderni doueremo noi cauarne due cose: l'vna è che se tanto hebbero à cuore di praticare gl'antichi Tuoni; benche n'hauessero così poco bisogno, mentre allora non si praticaua quasi altra musica, che l'Ecclesiastica; molto più deue premere à noi il ristaurargli, e vederli ridotti nel primo stato: mentre in questo dottissimo secolo fiorisce tanto la Musica Secolaresca; & la Scenica massimamente hà cominciato à risorgere. l'altra è, che se quelli che accrebbero i Tuoni da quattro sino à otto, non hebbero altra mira che d'imitare gl'antichi, non essendo riuscito questo loro fine, sarebbe espediente di ridurli al numero di prima; per sfuggire vna infinità di regole vane, & d'inutili osseruationi; che senza proposito ingombrano la memoria de' poueri studiosi. Queste quattro specie di quinta, d'ottaua, ò d'vndecima (che tutto torna al medesimo) le quali si vedono nella sottoposta figura

1 2

3 4

potrebbonsi acconciamente chiamare *Modus Doriacus*, *Mixolydiacus*, *Lydiacus*, *& Phrygiacus*: Perche sono sembianze de' Modi antichi, & non gl'istessi. Et non

Hh darebbe

darebbe fastidio, che si cantassero, come si fà, nell'istesso Tuono di voce; anzi così torna meglio; perche alla natura, ò proprietà di queste specie, ò Modi, non si confà quella distanza, che tengono l'vno dall'altro. Per essempio nõ conuiene al Modo Missolidiaco, ò secondo, il cantarsi vna seconda più alto del Dorio (che supponghiamo si canti nel Tuono più naturale, e commodo) perche si renderebbe la modulatione più spiritosa, & allegra, contro il suo genio, e proprietà (i Greci lo dicono ἦθος) anzi meglio li starebbe, che si cantasse vn tuono, ò mezzo tuono più graue del primo, ò Doriaco: quanto era distante il Missolidio sotto il Dorio ne gl'antichissimi tempi (che così la lãguidezza gl'accrescerebbe mestitia) ò pure vna quarta più alto, come fù ne' tempi più floridi: perche questa gran diuersità d'acutezza (che poco conuiene ad vna medesima voce) è atta ad esprimere le strida, & i lamenti molto disperati, e lugubri. E ciò serua per essempio anco de gl'altri. Queste quattro specie d'Vndecime, ò Diapason diatessaron S. Bernardo le chiama *Manerias* nella prefatione, che si troua dell'Antifonario Cisterciense ricorretto da lui: la quale m'è stata cortesemente comunicata dal dottissimo Signor Leone Allatio; volendo che ciascuna abbracci due Modi, come egli li chiama più volentieri, che Tuoni.

Mà tornando vn passo adietro; acciò meglio si conosca la confusione, e perdimento di tempo, che porta seco quest'osseruanza de gl'hodierni Tuoni; vediamo vn poco, quanto siano facili à riconoscersi nelle modulationi, per le quali furono ordinati. Confessano i più periti di questa professione, come P. Maillard Maestro di Cappella di Tornay in Fiandra, autore per altro di qualche eruditione, e giuditio (il quale vn grosso volume compose solo per prouare, che IXII. Modi

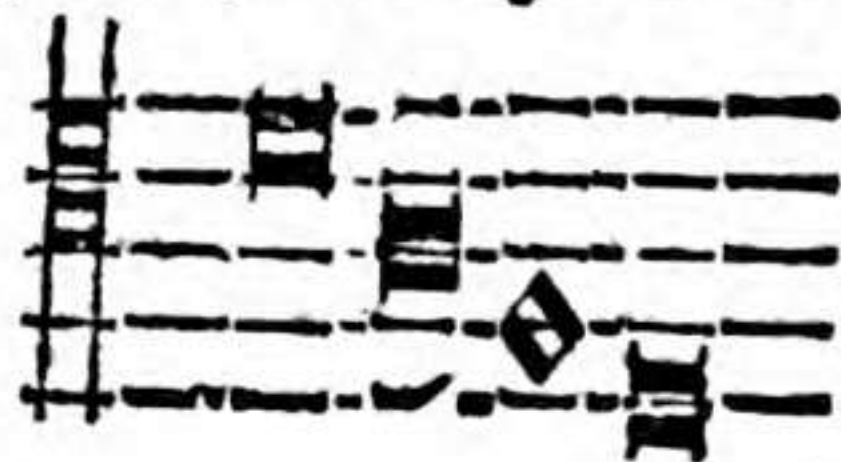
di

di sono diuersi da gl'otto Tuoni) che non si possono conoscere le Intonationi de' Salmi, senza mirare alle Antifone di ciascuno (perche contengono più corde; & cominciano sempre dalla nota dominante di quelli) riguardando massimamente alla nota finale: perche senza questa non si farebbe niente. Or quando i Salmi si cantauano, senza antifone, come nella primitiua Chiesa (ilche pare, che si caui da Balsamone sopra il canone 17. del Concilio di Laodicea) ò se non si cantassero più, come si potrebbe in ciascuno discernere il Tuono, ò Modo loro proprio? E che strana regola è questa, che per conoscere la specie d'vna cosa, bisogni attaccarla ad vn'altra! Questo è appunto (per stare sù la medesima comparatione di prima) come se, per conoscere vn'animale diuiso per il mezzo, non bastasse la parte dinanzi con la testa, senza vnirli la parte di dietro!. Tralascio molti versi Leonini, che vsano per aiuto della memoria in tante loro regole, e precetti. Mà vorrei che mi dicessero, come l'intonatione, ò Aria (poiche Intonatione chiamano la prima parte d'vna Salmodia) del terzo Tuono, sia della specie d'E *la*, *mi*: poiche se guardiamo alla nota dominante, questa è C. *sol*, *fa*, *vt*: se al Sistema, vediamo la modulatione compresa frà questa quinta G, D: *vt*, *sol*. le quali cose sono contrarijssime alla specie, ò Modo d'E *la*, *mi*. La seconda Salmodia similmente la riducono alla specie d'A *la*, *mi*, *re*; benche la nota dominante sia F; conforme di natura al C. e'l suo Sistema questa quinta C. G; *vt*, *sol*, simile alla sopradetta; & parimente diuersissima da questa *re*, *la*, propria del primo, & secondo Tuono. Mà se guardiamo, mi diranno, all'vltima nota dell'antifona il tutto si salua. e senza questo puntello tutta la fabrica di tante loro regole anderebbe à basso. Mà parebbe pur ragioneuole, ch'il Tuono, almeno separato dal Modo, douesse esser giudicato dalla

nota dominante, nella quale si trattiene più la modulatione; & pure nè in minima parte ciò riesce: perche hauendo per essempio il primo Tuono la nota dominante A *la, mi, re*; & il secondo F *fa, vt*, vi si vede la distanza del ditono; & non della quarta. Et se vogliamo fare qualche paragone trà gl'Autentichi medesimi, dominando l'A *la, mi, re*, nel primo, *la corda* b *mi*, douerebbe dominare nel terzo; & non la C. *sol, fa, vt*; ch'è distante per terza E quanto meglio sarebbe, mirando, come vorrebbe il douere, insieme alle Cadenze, Nota dominante, e Sistema della semplice Salmodia, farne il giuditio dalle quattro specie di quinta: che cosi facilmẽte riconoscerẽmo, che la prima, e settima Salmodia, sono della prima specie ò *Modus Doriacus*. La quarta della secõda specie, ò *Modus Mixolydiacus*. La seconda, & terza, della quarta specie, ò *Modus Phrygiacus*. La quinta, & ottaua partecipano della terza, & quarta; cioè del Modo Frigiaco, e Lidiaco: & la sesta può essere dubbio se sia della terza, ò della quarta specie; per contenersi frà tre corde sole. Et però non sò intendere, come hauendo così poche corde, sia atta ad esprimere cose amatorie, & lamenteuoli, come dice il Zarlino: & che sia poi tanto contraria al suo Modo; ch'è la specie di G. *sol, re, vt*, diuisa da C. *sol, fa, vt* (che secondo lui è il secondo) mentre questo, come egli afferma, è tanto allegro, che i Compositori, quando vogliono fare vna cantilena allegra, nõ se ne partono. Mà forse alcuno si marauiglierà della specificatione, ch'io fò de' quattro Modi principali: parendo loro, ch'io contradichi à i miei medesimi principij; & alle specie, che gl'assegnano gl'antichi Musici Greci; mentre io assegno, per essempio al Modo Dorio, ò Doriaco, la specie D, d. con gl'Ecclesiastici, & non questa E, e; ch'io attribuisco al Missolidio. Mà di ciò niuno si marauigli: perche, se

bene

bene l'ottaua D,d. considerata semplicemente è anzi Frigia, che Doria; tuttauia diuisa dalla corda A, è più tosto Doria: essendo che la sua parte principale è la quinta *re, mi, fa, sol, la*; propriamente Doria; & non la quarta, *re, mi, fa, sol*; propria del Frigio: onde è che gl'antichissimi Greci, come nota Aristide Quintiliano, constituiuano il Modo Dorio in questa nona D, e. E per l'istessa ragione l'ottaua E, e. più tosto è Missolidia, che Doria, quando è diuisa dalla corda ♮ *mi*, & non da A *la, mi, re*, per essere la quinta *mi, fa, sol, re, mi*, speciale del Missolidio. Perciò queste quattro ottaue con l'aggiunta delle loro quarte da basso, dimostrano meglio la loro speciale forma, e maniera: perche l'A, è propriamente corda Doria; il ♮ Missolidia; il C. Lidia; & il D. Frigia. Il tramutar poi queste specie dal ♮ quadro al b. molle, non solo, non gli varia i Modi; mà più tosto li forma più puri, & proprij. Perche l'ottaua D, d. si muta in questa A, a; che è più speciale del Dorio; la E, e. in questa B, b; & così l'altre. Mà ne gl'hodierni, & comuni, massime volendone otto, ò dodici; questa corda b più tosto serue per accrescere le difficoltà, & i contrasti; mentre l'vno tiene, che muti il Modo, & l'altro nò: & alcuni grauemente si dolghino, che molti canti Ecclesiastichi siano stati temerariamente mutati, per causa di detta corda: *per quam* (dice S. Bernardo nella sopradetta Prefatione) *multis erroribus Musicam maculauit ineptorum præsumptio.* Ne minori contrarietà d'opinioni si trouano circa quelle voci, che oltre l'ottaue, quasi per vna certa licenza, si concedono à i Tuoni, di sotto, ò di sopra: essendoci alcuno in ciò più ritenuto; altri più largo, & liberale; senza assegnare però alcuna ragione sufficiente, & adequata dell'opinione loro. Et in questo proposito hò notato, ch'in vn trattato manoscritto di musica assai antico nella Libreria Vaticana

ticana Vol. 1471. si dice, ch'il primo Tuono hà sopra la sua ottaua vn tuono propriamente, & sotto, vn tuono per licenza. Item di sopra vn semiditono per licenza. Onde si vede, che ne meno in quei tempi erano d'accordo in questo. mà molti più dispareri in questo fatto si possono vedere appresso il Glareano lib. 2. De' dodici poi, che diremo? Se poca varietà si troua trà gl'otto, molto minore; & quasi nessuna, trà i dodici si riconosce. E se nelle semplici modulationi (cioè senza concento) quale è il canto piano, & Ecclesiastico, questa moltiplicatione si reputa per inutile, molto più vana, e soperchia si deue giudicare in riguardo de' concenti, ò compositioni di più voci; ne' quali non si possono discernere i sette Modi; non che i dodici, senza mirare alle corde finali; con ridicola, & fallace congettura: dico ridicola, per le cagioni allegate di sopra, fallace: perche se il Compositore per qualche suo capriccio, ò per alterare l'aria di qualche soggetto, che ciò richieda, l'vltima cadenza sola farà, per essempio, nel primo, & secondo Tuono; & tutte l'altre nel terzo, & quarto, molto male si potrà fermare il giuditio sù l'vltime note. Di piu par superflua diligenza l'assegnare per corde cadentiali le mezzane della quinta; non solo perche sempre sono d'vn Modo diuerso dalle principali, che rinchiudono, ò diuidono l'ottaua; mà perche senza mentouarle ogn'vno sà che in vna cadenza la quinta si può diuidere da vna delle parti del concento (siano pure tre, quattro, o quante si vuole) purche l'ordine delle Consonanze lo comporti. Secondo; perche se si disporranno tutte le dodici specie con le quattro corde cadentiali, compreseui anco quelle; verbi gratia, nel primo, molte, come assolutamente inutili; saranno rifiutate da i Musici; per essempio quelle che hanno la quarta

nel

nel graue: & altre, come poco grate, faranno anch'esse disspregiate; come quelle che hanno la terza minore da basso, o la terza maggiore sotto la quarta: à talche il numero si ridurrà à molto poche. Quale sproposito è dunque il moltiplicare i Modi, specificandoli con quelle diuisioni essentiali, la maggior parte delle quali restino inutili, e vane? Terzo, il piu delle volte in alcuna delle Parti si mette il ♯ Cromatico; con che si muta il sito delle due terze; ponendosi di sopra, quella, ch'era di sotto: onde se la diuisione della quinta è parte della cadenza; questa per cōsequenza si muta; & mutandosi la cadenza, si muta il Modo: perche se anco nelle voci di mezzo, si muta il Modo; cō l'aggiunta del segno ♯ (ilche non auuiene al Tuono come si puo vedere nel Compendio facc. 33) molto piu ciò segue nelle cadenze: le quali maggiormente diuersificano l'arie, che nel progresso delle cantilene. Che diremo poi d'alcuni, che hauendo composto varij concenti à piu voci, secondo i dodici Modi, per mostrarsi intelligenti, vno chiameranno del primo, l'altro del secondo? E come crederemo, che possino differentiare i plagali da i suoi Autentici? se vogliono che si rimiri all'vltima nota del Basso; oltre che le note non sono se non sette, o otto, & i Modi dodici, à cio s'oppone la regola, che la piu graue nota dell'autentico debba anco seruire per la cadenza del suo plagale; che fanno dunque (vedete di gratia la sottigliezza d'alcuni Contrapuntisti) fanno finire il Basso del Plagale in ottaua piu sotto; acciò la modulatione sia piu graue, che nell'Autentico *Sed de octauis idem iudicium*. Dunque &c. Non deuo poi passare con silentio vn'altro errore de' Moderni in materia de' loro Modi; di giudicare piu presto la proprietà, & natura loro in riguardo del concento, che della Melodia; come quando il Zarlino, dice ch'il terzo Modo hà vn certo mezzano effetto trà il

mesto,

mesto, e l'allegro, per cagione del Semiditono, che s'ode nel concento sopra le corde estreme della Diapente, & della Diatessaron; imperoche si sentono diuersi, l'vno dall'altro in virtù del lor semplice procedere, & aria; senza considerarui le consonanze, & l'accompagnamento di più Parti. Et altrimenti vna melodia sola, non accompagnata da altre voci, ò instrumenti, verbigratia vna Salmodia, non hauerebbe proprietà alcuna particolare d'allegro, mesto &c. E pure molto meglio si conosce la natura, & proprietà de' Modi in vna voce sola, che in concento di molte. Oltre che la ragione del Zarlino poco rilieua, anco secondo le massime de' Moderni, che vogliono, che dalle cadenze si giudichino, & si diuersifichino i Modi: poiche il Semiditono nelle cadenze non si pone di sotto: doue non solamente rende il Concento mesto; mà dimostra certa terminatione imperfetta. Non sia dunque marauiglia, se hauendo così poca differenza trà loro, questi nostri Modi, il Gallilei dicesse, che nel nostro modo di comporre, sono troppo due Modi; non che otto, ò maggior numero: & ch'i Musici d'hoggi confessino, che ciascun Modo si può accomodare ad ogni cosa; come anco dice il Glareano nel lib. 2. cap. 27. ch'è vn dire tacitamente, che non sono d'alcuna vtilità. Or queste repugnanze, incertezze, & confusioni, considerate da alcuni sono cagione, che non si quietano altrimenti in questo numero: perche à chi paiono troppi; & à chi pochi: essendoci stati insino di quelli, che non ci vorrebbono altra differenza, che del ♮ quadro, & del b. molle; mediante la quale si persuadono, che i Modi siano due soli: non auuertendo, che così più presto si riducono ad vn solo: poiche l'istesse modulationi, che si cantano per b. molle, con mutar la chiaue si possono cantare per ♮ quadro. Altri ne ammettono parimente due soli; mà vor-

rebbono

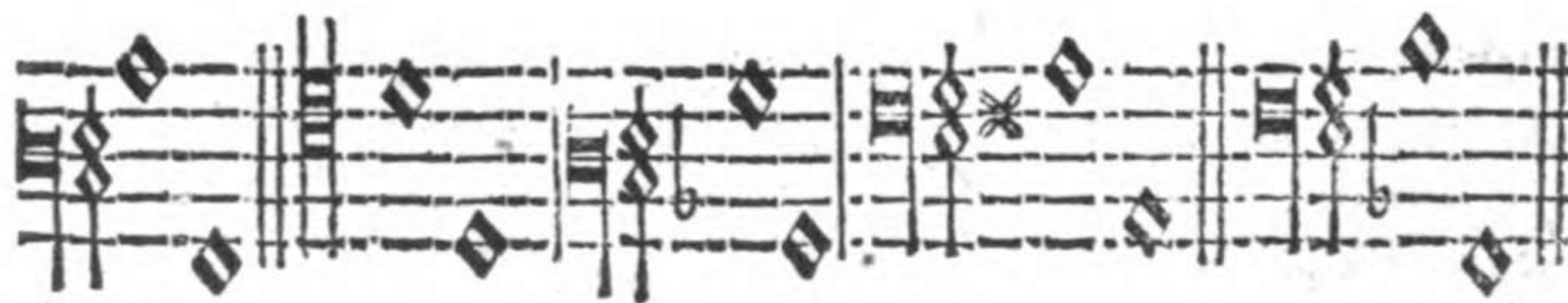
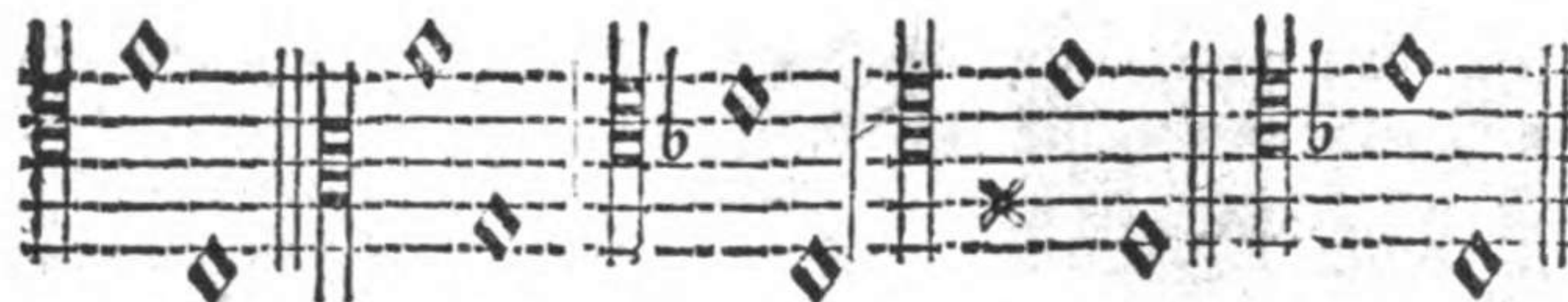
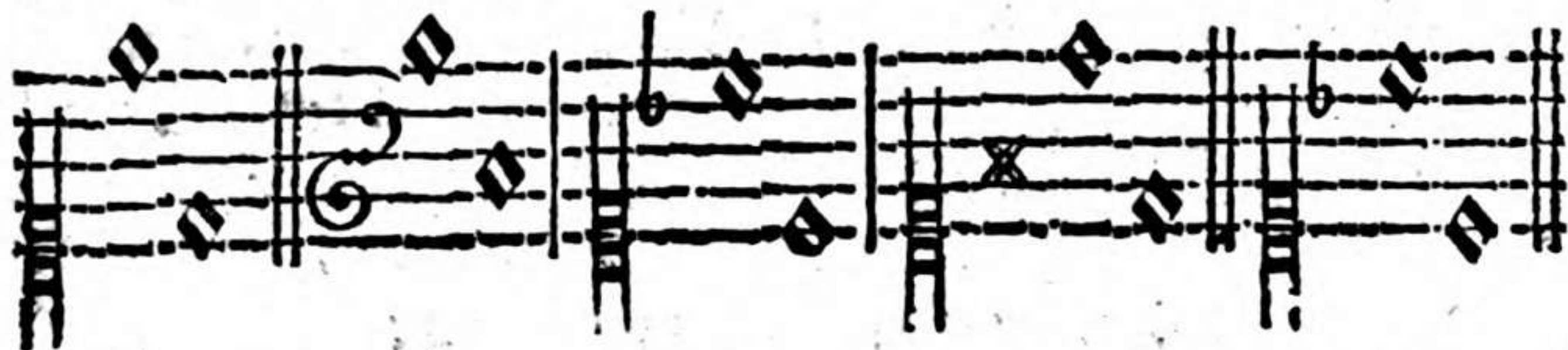
rebbono, che la differenza si prendesse dall'hauere il concento nella parte più graue la terza maggiore, ò la minore, come se i Modi non si potessero conoscere, senza il concento; & se le modulationi, per essempio della specie di D. *la, sol, re*; & d'E *la, mi*, non hauessero gran diuersità trà loro; ancorche amendue habbino la terza minore di sotto. Altri per il contrario vorrebbono, che si multiplicassero di numero, cõ far distintione del diuerso sito del tuono maggiore, & minore; come se si facesse frà loro differenza nelle melodie, & sinfonie; & quando anco si facesse; fusse tanto sensibile, che potesse fare diuersità di Modo. Oltre che pongono alcune combinationi, nelle quali molte consonanze false s'incontrano, insino trà le corde simili per natura; come trà F. & C, & trà G. & D. Altri per moltiplicare ambitiosamente le specie d'ottaua, ne recano alcune; nelle quali si continuano sino à quattro tuoni; & due semituoni sono distanti vna terza: non auuertendo, che solo in qualche passo d'vna melodia si trouano queste progressioni insolite d'interualli; & non per tutta la modulatione: & però non possono formare vna particolare specie d'ottaua, ò Armonia. Altri poi vi sono, che sei Modi constituiscono: altri quattordici: altri noue; altri ventiquattro. Mà meglio pigliano la cosa per il suo verso i Sonatori di Liuto; i quali tanti Modi, ò Tuoni assegnano quante sono le specie dell'ottaua, e quante corde diuerse entrano in essa: benche ne' Modi, ò specie simili, & simbolizanti si seruino (& con molta ragione,) indifferentemente delle cadenze proprie di questo, & di quello. Ilche riuiene quasi à quel che, dice il Glareano de' Liutisti de suoi tempi, che si seruiuano di tre Modi soli, cioè dell' *vt, re, mi*: che sono le note cardinali, & differenze de gl'antichi tre, & generali, Lidio, Frigio, Dorio. All'incertezza delle opinioni aggiun-

gasi l'incōmodità delle Trasportationi; senza le quali poche compositioni hoggi si cantano; la qual cosa reca qualche disturbo à i Sonatori; massime, quando le trasportatione sono di quelle più difficili, come di seconda, di terza minore, & maggiore. Oltre che pare vna grande strauaganza, che i concenti segnati dal Compositore più graui, trasportati poi, si cantino per ordinario più acuti di quelli che non si trasportano; mà si cantano semplicemente, come stanno. Per essempio questo Madrigale del Palestrina, anzi del Petrarca, *Vergine pura* si canta à Roma, & nel resto d'Italia, come stà. Or supponendo, che si canti, come si fà, nel Tuono Dorio, & più commodo à tutte le parti, douerebbe quest'altro *Vergine saggia* (il quale perche è segnato all'alta, come dicono, & riuscirebbe troppo scommodo, se si cantasse, come stà) nel trasportarsi alla quinta bassa, ch'è la maniera più consueta di trasportatione, cantarsi nel medesimo Tuono di *Vergine pura*: ilche se succeda, si giudichi dall'estreme note graue, & acuta, di tutto il Madrigale, & di ciascuna Parte ne gl'essempij, che seguono. Imperoche trasportādosi il Concento vna quinta più giù, la più graue corda di esso si trouerà esser F *fa, vt*: la quale se è nel Tuono più commodo, & Dorio, quella non potrà essere dell'istesso; mà dell'Ipoiastio. Mà se alcuno mi dirà, che facēdosi la trasportatione di quarta sotto, allora il Madrigale *Vergine saggia*, tornerà nell'istesso Tuono di quello di *Vergine pura* (come nell'essempio si vede) io replicherò che se così quei due si canteranno nel Tuono Dorio, quest'altro *Vergine chiara* (il cui Basso stende fino in F *fa, vt*, due tuoni più giù) non si canterà altrimenti in quel Tuono commodo, e Dorio; mà nell'Ipoiastio suddetto: si come si potrà dire, che questo, *Vergine santa* si canti nell'Ipoeolio: già che il suo Basso si termina di sotto in G. *sol*

re,

re, vt. La quale diuersità di Tuoni sarebbe comportabile, & lodeuole, se facesse il Concento più acuto, e più graue, doue il soggetto lo richiede tale, come succedeua ne' Tuoni antichi. Mà il male è, che il più delle volte si canteranno, non dico più graui quelli, ch'il Compositore hà segnati più acuti; mà in Tuono graue, e rimesso quel soggetto, che richiede più tosto la Melodia più tesa, viuace, & allegra; & per il contrario in Tuono più acuto & sforzato, quelle parole, che richiederebbono il contrario.

Note estreme di tutte le cinque Parti in tre Madrigali del Palestrina.

come stà. come stà. alla 5 bassa. alla 4. bassa. come stà.

Vergine pura

Vergine Saggia

Vergine chiara

DISCORSO

DISCORSO SECONDO
Sopra le Consonanze
Al Padre
MARINO MERSENNE
A Parigi.

IL miglior acquisto, ch'io stimi d'hauer fatto ne' viaggi intrapresi da me per varie occasioni, è la conoscenza, & amicitia di persone dotte; che più per loro cortesia, che per alcun mio merito, ne hò riportato: frà i quali perche hò sempre singolarmẽte stimato V. Riuerenza, per la sua grandissima peritia nelle cose Matematiche, & vniuersale eruditione; & per hauer adornato massimamente la Musica di tante sue belle osseruationi, & esperienze; hò reputato à grand'honore, & ventura mia, ne' due vltimi viaggi che hò fatto in cotesto Regno, l'essermi insinuato nella sua buona gratia: di cui hauendomi ella dato tante caparre; massime con inuiarmi sì cortesemente de' frutti de suoi nobilissimi studij, e molte prolisse lettere appartenenti alle più belle materie di questa facoltà (alle quali hò corrisposto nel miglior modo, che le mie occupationi m'hanno permesso) hò creduto douer anco farne consapeuole il Mondo, e la posterità, con publicare il presente Discorso nel quale familiarmente hò spiegato alcuni miei concetti

cetti circa la principale, & più nobil materia della facoltà Musicale; ch'è quella delle consonanze: nel cui fertilissimo campo, hauendo V. Reuerenza fatto così gran raccolta di nuoue, e bellissime speculationi, che altro mi restaua di fare se non spigolando quasi in quà e la, restringere in vn picciolo fascio alcune mie poche osseruationi?

Per procedere dunque con qualch'ordine in questo Discorso, prima vediamo, che cosa sia consonanza: perche di ricercare primieramente, come pare che richiederebbe il metodo, se ci siano consonanze, la breuità di questo Discorso non lo permette. Dico dunque, che consonanza (in Greco συμφωνία) è vna soaue vnione di due suoni diuersi nel graue, e nell'acuto: ò pure secondo Boezio *Consonantia est acuti soni grauisque mistura, suauiter vniformiterque auribus accidens*. Dissi due suoni, per escludere l'aggregato di più consonanze; come quando si odono tre, ò più voci tutte diuerse; & rispondentisi con varij rincontri consonanti: in latino *multiplex concentus*: & in Greco πολυσυμφωνία. Or tutti quasi sono d'accordo, che cosa s'intenda per consonanza: mà non già quanto al numero: imperoche chi ne mette più, e chi meno. I moderni prattici, pensandosi forse d'arricchire con questo la musica; l'Vnisono stesso pongono nel numero delle consonanze. Mà costoro s'ingannano di gran lunga: perche l'vnisono è più tosto principio di consonanza, che consonanza: come l'vnità è principio del numero, & non numero: oltre che doue non è differenza d'acuto, & di graue, la definitione della consonanza, non gli conuiene. Comunemente dunque sette si sogliono assegnare le consonanze, e con questo ordine: prima la Diapason, hoggi detta ottaua: seconda la Diapente, ò Quinta: terza la Diatessaron, ò Quarta: quarta il Ditono, ò terza maggiore: quinta il Triemitonio, ò Semiditono, ò pure terza mino

re:

re: sesta la Senaria, ò Essacordo, ò sesta maggiore: & settima finalmente la Senaria, Essacordo, ò sesta minore. Et così corrisponde il numero delle consonanze à quello delle voci diuerse della Diapason: perche l'ottaua non è altro, che vna ripetitione della prima; come la nona della seconda; la decima della terza &c. Dalche nasce, che le consonanze, che si trouano oltre l'ottaua, non si reputino diuerse dalle rinchiuse in essa; & si chiamino replicate; come è noto à ciascuno, che habbia qualche tintura di Musica. E assai manifesto anco, che l'ottaua nasce dalla Dupla: la quinta dalla Sesquialtera. la quarta dalla Sesquiterza: la terza maggiore dalla Sesquiquarta: la terza minore dalla Sesquiquinta: la sesta maggiore dalla Superbipartiente tre, & la minore, dalla Supertripartiẽte cinque e che di dette proportioni la prima sola è molteplice; le quattro seguenti superparticolari; & le due vltime superpartienti: & che dalle più semplici proportioni, & più comprensibili dall intelletto, & dall'imaginatiua, nascono le consonanze più belle, e più soaui. Or benche questo numero sia tanto ragioneuole, & ben fondato; non vi mancano però di quelli, che per troppa sottigliezza escludono da questo numero la Diapason; chiamandola per la sua gran semplicità, & vnione de' termini, Aequisonanza & non Consonanza: fondandosi, credo io, in questo, ch'ella s'accosta quasi più all'vnisono, che all'altre consonanze; cioè alla Diapente, che gli segue in ordine; si come altri per il contrario, con troppo rozzo metodo procedendo, rifiutano trà le consonanze la Diatessaron: de' quali appresso si dirà. Mà prima è da sapere, che i Greci, & antichi Teorici, considerando ogni cosa con molta accuratezza di termini, & sottigliezza di metodo, diuisero le cõsonanze in tre ordini, ò gradi; chiamando le prime Antiphone ἀντίφωνα; ch'io esprimo in latino *Aequisonae*, & non

obsonae,

obsona, come tradusse il Gaza; perche quell'ἀντὶ. non vuol dire in quel luogo contrarietà; ma equiualenza, ò similitudine. nel qual senso Homero chiamò alcuni Heroi Ἀντιθέους. Et queste sono la Diapason, con le sue replicate; alle quali diedero acconciamente questo nome; per quella grand vnione de' termini, che le fà parere quasi vn suono solo. In secondo luogo posero le paraphone παράφωνες (in latino le chiamo *Penæquisone*) doue quel παρὰ significa vicinità, & similitudine; & non dissembianza; benche corrisponda taluolta al *præter* de' Latini: sotto questo nome intesero la Diapente, con le sue replicate: perche è tanta la soauità di questa consonanza, che s'auuicina alla Diapason nell' vnire cosi bene, & con dolce mistura i suoi termini, ò suoni. Tutte le altre poi col nome generale, dissero *Symphona* Συμφώνους; cioè consonanti: l'astratto de' quali nomi è Antiphonia, Paraphonia, & Symphonia: *Aequisonantia*, *Penæquisonautia* (siami lecito di chiamarla cosi) & *Consonantia*: alle quali precede l'Homophonia, *Vnisonantia*. Et di questi termini si seruì Aristotile, & quelli altri del suo secolo. mà Tolomeo, e gl'altri meno antichi, l'Vnisonanza la chiamano *Isotonia*, & l'Equisonanza *Homophonia*. Mà comunque se le chiamino, l'essersi seruiti quei celebri, & Classici Autori della voce Συμφωνία in significato generale, & speciale (ne è marauiglia; perche nessuna lingua, per abbondante che sia, hà tanti vocaboli quante sono le cose, & i nostri concetti) ragioneuol motiuo può essere à noi, di comprendere trà il numero delle consonanze anco l'Ottaua, ò *Aequisonantia*, senza far tante distintioni: massime perche nessuno esclude da questo numero la Quinta, ò *Penæquisonantia*: benche non sia *Consonantia*; prendendo questa voce nel senso più particolare. Mà bel capriccio per certo fù quello di Gio. de Muris riferito da V. Paternità nel lib. 4. de'

suoi

suoi Harmonici: il quale fù tanto vago d'accrescere il numero delle consonanze, che osò di riporre trà esse (oltre molte altre) la vigesimaterza maggiore; cioè il tuono aggiunto alla Trisdiapason: per essere la sua proportione molteplice, & noncupla, come di noue a, vno: benche ne escluda la decimasettima maggiore: la quale, lasciamo stare che sia vna delle più soaui all'orecchie, non è meno di proportione molteplice di quella; anzi di più semplice, & nobile, cioè della quintupla $\frac{5}{1}$. Mà perche questa è farina di quel secolo barbaro, & ignorante (nel quale tuttauia l'hodierna pratica hà fitte le sue radici) & le sue ragioni sono impertinentissime, basterà ciò che se n'è detto. Alquãto più fondamento hà la disputa della Quarta: la quale si cerca da molti, se veramente sia Consonanza: vedendosi, che da vna banda s'esclude da i Prattici: dall'altra comunemente s'ammette da i Teorici. Dissi comunemente, & non vniuersalmente: perche alcuni ci sono, che s'accordano in ciò co' Prattici: mà pochi però, & di poco grido; ò di quei secoli così rozzi. Di questa controuersia; perche non mi pare malageuole ad accordare, dironne alcuna cosa: benche sia stata trattata assai dottamente da Andrea Papio in vn libretto, ch'egli ne compose à posta, intitolato *pro Diatessaron siue de Consonantijs*, stampato in Anuersa nel 1581. & dal Zarlino istesso nella terza parte cap. 5. delle Institutioni; & da V. Paternità nell'opera Latina, & nella Francese. Quelli che la tengano per Dissonanza, si fondano massimamente nell'autorità de' primi Contrapuntisti. Primi dico, ò per antichità; come Francone da Colonia, ò per reputatione; come Pietro Aron: & nell'esperienza che la fà riconoscere alquanto duretta, & poco à proposito per le compositioni à due voci. Gl'altri poi si fondano nell'au-

torità di tutti gl'antichi Filosofi, & Musici, che concordemente pongono la Diatessaron trà le consonanze; & in molte, & importanti ragioni: le quali breuemente, conforme al nostro instituto, s'accẽneranno. Quanto all'autorità, è certo, che nõ solo tutti gl'antichi sono d'accordo in questo; mà anco tutti gli Scrittori moderni di qualche pregio; come il Zarlino, il Salinas, il Gallilei, & simili: anzi la pongono di più trà le perfette: nelche però mi pare veramente, ch'eccedino troppo. Non starò à fare vn lungo racconto di tanti valenti huomini; per non partirmi dalla breuità; & perche ciascuno gli può vedere da se citati nel mentouato capitolo dal Zarlino, & dal suddetto Andrea Papio: benche molti altri vi se ne potrebbono aggiugnere. Risparmiamoci dunque questa fatica; mentre con vna sola parola possiamo sodisfare à chi ricercasse, quali siano gl'autori antichi, che pongono la quarta trà le consonanze: bastando di dire, che tutti quelli, che di Musica hanno scritto; ò sia *ex professo*, ò incidentemente. Quanto alle ragioni, molte & importantissime se ne possono addurre in fauor suo: alcune delle quali; mà breuemente recherò in campo. Primieramente la ragione de' numeri lo dimostra; perche se quelli interualli sono consonanti, che nascono dalle più semplici, & comprensibili proportioni; perche, se la Sesquialtera, che forma la Diapente; & la Sesquiquarta, che forma il Ditono, sono sufficienti à rendere quelli interualli consonanti; perche, dico, hà da essere di tanto deteriore conditione la pouera Sesquiterza (ancorche sia mezzana in ordine trà quelle due) che non possa produrre vn'interuallo consonante. Secondo niuno interuallo dissonante si può modulare cõ vn'altra consonanza, ò sia nel graue, ò nell'acuto; & tuttauia ciò si pratica nella quarta: dunque non si deue reputare

putare per diſſonanza. La maggiore ſi proua facilmente, diſcorrendo per tutti gl'interualli diſſonanti, ſeconde, ſettime, falſe quinte, tritoni, e che sò io? niuno de'quali ſi modula, nè con le voci, nè con gl'inſtrumenti aggiũto, ò vnito all'ottaua, quinta, terze, ſeſte &c. La minore dalla pratica ſteſſa reſta euidente: perche la quarta ſi modula ſopra la quinta trà gl'eſtremi d'vna Diapaſon: & non ſolo fà bel ſentire; mà rende forſe il più bel concento, che di tre voci poſſa comporſi: ſimilmente ſi modula vnita alla terza frà gl'eſtremi della ſeſta, con ſoauiſſimo concento parimente. Nè vale a dire, che poſta la quarta ſotto la quinta faccia triſto effetto, & non contenti l'orecchie: perche altro è dire, che vn'interuallo ſia conſonante, ò diſſonante; altro, che ſia poſto, ò non poſto al ſuo luogo: ſi come non è l'iſteſſo συμφωνία, & Ευσυμφωνία. La quarta poſta ſotto la quinta non fà buon'effetto, perche non è collocata al ſuo luogo, e ſecõdo la ragione de'numeri harmonici; come dottamente proua il Zarlino; moſtrando, che alle conſonanze primarie, & più perfette, conuiene reſpettiuamente il luogo più graue; conforme all'ordine, che tengono i numeri naturalmente collocati. Nè ciò ſegue perche la quarta non poſſa mai ſtare nel graue, anzi debba eſſere ſempre ſoſtentata, per così dire (i prattici impropriamente dicono coperta) da vn'altra conſonanza; perche ſi come il ſuo luogo è ſopra, & non ſotto la quinta, & ſimilmente ſopra, e non ſotto la terza minore; così accoppiandoſi col ditono, ò terza maggiore, il ſuo luogo è la parte inferiore; & non la ſuperiore. il che non ſolo ſi proua dalla ragione de' numeri; mà dall'eſperienza iſteſſa dell'vdito ſi conferma: perche molto più ſoaue rende il concento poſta di ſotto, che di ſopra: marauigliandomi certamente, come i noſtri Prattici, che deferiſcono

tanto all'udito, & al diletto (il quale dicono essere il solo fine della Musica) con tutto ciò al dispetto dell'orecchie, & del senso istesso, per non partirsi dalle massime de' loro Maestri, si faccino scrupolo ne' concenti vocali d'adoprare la quarta nel graue. Dissi ne' concenti vocali; perche in molti instrumenri; come nella Lira, & nella Chitarra, si sente tal consonanza collocata nel graue cō gran sodisfattione dell'udito. Dalche si comproua maggiormente, che ella è veramente non solo consonanza; mà che s'adopra consonantemente; ne' modi, quasi che s'adoprano le altre; & che non è vero quello che dicono alcuni, che ell habbia sempre bisogno di puntelli, & d'essere saluata, come sogliono dire. Confesso bene, che passando ad essa con interualli separati, e distanti, vi si sente qualche durezza. Mà da ciò si proua *ad summum*, ch'ella è consonanza alquanto dura; ò più tosto debole, & sfuggeuole (come la chiama Aristosseno appresso Plutarco ἐξίτηλος) mà non che sia disonanza. & quindi è ch'à due voci non s'vsa: & non senza cagione; massime potendosi adoprare tante altre consonanze in suo luogo. Con tutto ciò, per dirla liberamente, in certi luoghi, doue il senso delle parole pare, che toleri qualche durezza, ò altra straordinaria risonanza, crederei, che si potesse taluolta adoprare senza sincopa, & simili remedij; mà per moti congiunti, & in tempi non molto lenti. Terzo si proua questa verità; perche accordandosi, come osserua il Zarlino, due corde d'vn instrumento perfettamente in quarta, rendono dolcissimo concento: alche niuna disonanza in alcun modo se gl'appressa. Quarto, tutti gl'interualli disonanti, pur che nō siano vicini, sono difficilissimi ad intonare, come si proua nelle settime, none, false quarte, false quinte &c. mà la quarta s'intuona con tanta facilità, che non può essere

maggio-

maggiore. Quinto diuidendosi l'ottaua in tre modi: primo in quinta, & quarta: secondo in terza maggiore, & sesta minore: terzo in terza minore, & sesta maggiore: non è ragioneuole che se nelle due vltime diuisioni, che sono più imperfette, & posteriori per natura, & origine, amendue gl'interualli sono riceuuti per consonanti, non debba farsi l'istesso nella prima diuisione, ch'è la più perfetta di tutte. Sesto, si proua l'istesso per vna ragione fisica e manifesta all'orecchie, & à gl'occhi stessi, mediante l'esperienza. Quando si suonano insieme due canne dell'organo disonanti, si sente certo ribattimento di suoni spiaceuole all'vdito; che assai inditione dà della loro poca vnione: & ciò anco succede se, percotendosi due corde disonanti nel Liuto, s'accosta l'orecchia alla Tauola dell'instrumento: ilche non seguendo, quando due voci in quarta perfetta risuonano, resta euidente, che non sia altrimenti dissonanza. Per il contrario, quando perfettamente due corde sù qualche instrumento sono accordate in quarta, toccandosene vna, si vede leggiermente muouersi l'altra. Ilche non auuiene altrimenti, quando sono distanti per seconda; per settima; ò altra simile dissonanza. Dunque la quarta deue riporsi nel numero delle consonanze. Et se bene quel moto è molto debole, ciò non importa: perche nè anco dalle terze prouiene più gagliardo; mà solo dell'vnisono, dall'ottaua, dalla quinta, & dalle loro replicate assai sensibile si produce. Quanto poi ad alcune autorità, che recano il Zarlino, e'l Papio d approuati autori; i quali hanno adoprato in alcuni passi delle loro compositioni la quarta consonantemente, io non ci fò gran fondamento: perche s'è consonanza, non tanto pare, che gli debba suffragare l'essere alcune volte stata praticata, come tale, quanto pregiudicare la paucità di que

sti

sti essempi. Nè anche habbiamo tanta carestia di proue, che vogliamo valerci dell'esperiēza, che adducono il Zarlino, e'l Salinas, d'hauer udito l'vno in Venetia, l'altro in Napoli, adoprarsi la quarta nel graue da i Greci ne' loro concenti vocali, con molto loro diletto, e de gl'altri, ch'erano presenti: massime perche, ò la quarta era sotto la quinta (che non credo, perche poco gusto harebbe dato) ò sotto la terza; & questo si può conoscere ogn'ora ne gli instrumenti fare buonissimo effetto. Basta, credo, che si sia prouato assai, ch'il tenere la quarta, per disonāza, è cosa, che sente troppo la barbarie de' secoli passati. Nè mi quietano quelli, che col dire, che sia mezzana trà le consonanze, & le dissonanze, si pensano, come si dice, di saluare la Capra, & i Cauoli; perche si da bene vna consonanza, che sia migliore, & più perfetta d'vn altra, & alcune dissonanze peggiori, & più ingrate; & altre meno: mà il mezzano, & indifferente non stimo che possa trouarsi nel caso nostro. Nè anco è da riceuere quel modo di parlar goffo d'alcuni, ch'ella sia consonanza in Teorica; & dissonanza in Pratica: perche oltre che la Teorica, & la Pratica non sono altrimenti contrarie; credo che si sia pure prouato à bastanza, ch'ella s'adopra anco consonantemente da i Prattici Segue appresso la consideratione delle Terze, & delle Seste; le quali comunemente si tiene dalla scuola de' Musici, che non siano state conosciute nè praticate, come consonanti da gl'antichi, ben che non così habbia creduto il Salinas; scrittore veramente tale, che fà dubitare se sia stata maggiore in lui, ò la saldezza del giuditio, ò la profondità dell'eruditione. Questi espressamente dice lib. 2. cap. XI. che *His consonantÿs semper vsi sunt homines, & semper vtentur, tam in cantu, quam in modulationibus, quæ in Musicis fuit instrumentis.*

Mà

Mà che dico il Salinas? Di questa medesima opinione sono stati il Magliard, Pontus du Tiard, Gio. Froschio citati dal medesimo Magliard cap. 19. della prima parte, tutti & tre eruditi, & giuditiosi scrittori, e'l Gallilei istesso in vn suo Discorso stampato nel 1589. & altri forse, che per hora non mi souuengono. Nel che tengo di sicuro, ch'essi habbiano colto nel segno, & tutti gl'altri si siano ingannati all'ingrosso. Et benche ciò sia per parere à molti vn gran Paradosso, tuttauia se si pōdererāno le ragioni ch'io sono per allegare; ancorche non siano Dimostrationi Matematiche, spero che ciascuno di maturo giuditio cōcorrerà dalla mia. Primieramente in alcune Diuisioni de Tetracordi, come nell'Enarmonica d'Archita, autore antichissimo, & nella Cromatica di Didimo, si trouano poste nel terzo interuallo (come mostro più à lungo nel Trattato sopra il Genere Enarmonico) queste proportioni $\frac{5}{4}$ & $\frac{6}{5}$ che sono quelle delle due terze, maggiore, & minore. Or essendo quelle tali diuisioni le più belle, & praticabili di qualunque altra, per la facilità maggiore con che si trouano gl'interualli consonanti, che i dissonāti; & essendo stati quei due Musici di grandissima stima in quei secoli; chi potrà mai dubitare, che non siano quelle, che s'adoprauano in pratica? anzi, quando pure fusse stato praticato, come vogliono alcuni (mà con poca probabilità) quella specie d'Enarmonico, che pone nel terzo luogo l'interuallo del Ditono dissonante $\frac{8}{6}\frac{1}{4}$ composto di due tuoni maggiori, come può mai essere, che qualche volta, almeno per disgratia, non fusse succeduto loro d'accordare la terza, & quarta corda del Tetracordo per il Ditono consonante $\frac{5}{4}$; & riconosciuta la sua soauità, non l'hauessero poi abbracciato, in vece del dissonante; pigliando quindi ardire di seruirsene anco ne' cō-

centi

centi ordinarij, e Diatonici? & tanto più che sapeuano ancor seruirsi in essi delle Dissonanze: come si caua da Seneca, doue descriuendo il Lusso Teatrale de' suoi tempi, & la moltiplicità d'instrumenti, onde si componeuano le Sinfonie, dice così nell' Epistola 84. *In commissionibus nostris plus cantorum est quàm in Theatris olim spectatorum fuit: cum omnes vias ordo canentium impleuit; & cauea aneatoribus cincta est, & ex pulpito omne tibiarum genus organorumque consonuit, fit concentus ex dissonis.* Et l'istesso si caua anco da vn passo di Plutarco riferito da me nel sopradetto Trattato sopra il Genere Enarmonico. Di più sarebbe stata superflua tãta moltiplicità di corde in molti degl'antichi instrumẽti, se le sole cõsonãze, che dicono perfette, vi fussero state adoprate. Il Simico haueа 35. corde, come attesta Ateneo: l'Epigonio 40. il quale fù inuẽtato da Epigono Ambraciota, che fù il primo à sonare con amendue le mani, senza l'vso del Plettro: onde è forza che toccasse molte corde insieme (come si vede anco in certi bassi rilieui sonarsi da alcune sonatrici con ambe le mani) e per conseguenza, che vi si sentisse anco la varietà delle consonanze. L'organo antico ancora, come fa fede Tertulliano citato da me nel Compendio, haueua grandissimo numero di voci; & la Cithara stessa ne' tempi di Quintiliano, come egli medesimo afferma, gran numero di corde: le quali poco necessarie sarebbono state, se i concenti erano, come alcuni scioccamente dicono, così poueri, & scarsi. In oltre tutta quasi la varietà della Musica nasce da queste consonanze dette imperfette: & da esse procede l'energia, & efficacia in muouere gl'affetti: perche le consonanze minori sono flebili, & meste; & tali rendono i concenti; & per il contrario le maggiori; che sono allegre, & spiritose: conuenendo in

somma il ditono, e la sesta maggiore alla Musica Diastaltica; & il semiditono con la sesta minore, alla Systaltica: si come all'Hesychastica & graue, le quinte, e le quarte maggiormente si confanno. Come dunque poteuano gl'antichi rendere le loro Musiche così patetiche, & efficaci (come autori grauissimi affermano che l'haueuano) senza l'vso di queste consonanze? E se le nationi barbare istesse, che habbino qualche spezie di canti, & di suoni, se ne seruono ne' loro concenti, come potrà credere alcuno che i Greci, & Romani, che furono nelle cose loro così auueduti, & sottili, non le hauessero conosciute? Perche dunque mi dirà alcuno, se gl'antichi conobbero le terze, & le seste per consonanze, non le riceuono in quella classe; mà tutti concordemente pongono la Diatessaron per l'vltima, & minima consonanza, & in specie Aristosseno dice nel libro de gl'Elementi Harmonici, che tutti gl'interualli compresi nella Diatessaron sono dissonanti. Di ciò non debbiamo marauigliarci: perche di mille libri di Musica, ch'erano al Mondo, prima della distruttione del Romano Imperio, appena a' tempi nostri vno n'è peruenuto: & trà questi niuno, che della pratica fauelli *ex professo*. Che se tutte l'opere d'Aristosseno hauessimo, ò qualche cosa di Didimo, tengo di sicuro, che ci chiariremmo di questa verità. Mà è pure gran cosa, dirà alcuno, che di quei pochi, che ci restano nè pure vno faccia mentione delle terze, & seste consonanti. Non è gran cosa questa altrimenti: perche tutti poco, ò assai seguirono i principij; Massime, ò modi di parlare Pitagorici nelle cose musicali; ancorche molte altre sette assai diuerse in questa facoltà, sorgessero di poi, come c'insegna Porfirio nel Commento sopra Tolomeo. E ciò per la grand'autorità che hebbe Pitagora, & i suoi seguaci trà i Professori di Musica (ben-

che quelli attendessero più alla speculatiua, che alla pratica) perche furono i primi à scriuere, & à scoprire i più bei segreti di essa. E quest'istesso vediamo auuenire hoggi; perche essendo cosi vniuersalmente riceuuta la dottrina d'Aristotile nelle materie di filosofia, quell'istessi, che gli fanno contro, & formano nuoue, sette, si seruono per lo più delle sue Massime, & modi di parlare. Di più perche non s'hà da credere, che gl'antichi adoprassero consonantemente le terze, e le seste (posto che non le nominassero tali) se gl'hodierni Prattici nel fatto della Diatessaron, come discorremmo di sopra, tengono l'istesso stile di non riceuerla trà le consonanze; benche come consonanza se ne seruino? Aggiungo, che come osseruò il Salinas, si trouano alcuni luoghi d'autori, ne' quali pare che inclinassero à riceuere anco le imperfette trà le consonanze; se bene non ardiuano d'affermarlo scopertamente. Per qual cagione poi non riceuessero i Pitagorici le consonanze seconde, dette imperfette, se mi si dimanderà, dirò che ciò nacque dalla loro troppo smisurata, & superstitiosa affettione, che portauano alla semplicità; & dalla somma veneratione in che haueuano il numero quaternario detto da loro τετρακτύς: onde non riceuerono per consonanze (ò più tosto forse non degnarono di considerarle) se non le rinchiuse dentro tal numero, & prodotto dalle tre prime specie di proportione moltiplice; & dalle due prime di proportione superparticolare: à segno, che se bene sapeuano, che ogni interuallo aggiunto alla Diapason ritiene l'istessa natura, & qualità; tuttauia non accettarono per consonanza nè meno la Diapasondiatessaron, hoggi detta Vndecima; perche non è la sua ragione nè molteplice, nè superparticolare; mà superpartiente, come trà otto, & tre. Nel che s'affatica molto

Tolomeo

Tolomeo di mostrare il loro errore: benche fusse più presto vna certa ostinatione, & singolarità di parlare, che ignoranza. Dalche si propagò frà i Teorici l'vso di non chiamare consonanze, se non le prime, & forse sole conosciute, & considerate da Pitagora; auuengache i suoi seguaci per auuentura hebbero notitia anco dell'altre. Possiamo aggiugnere vn'altra ragione, per la quale non conoscessero le terze, & le seste consonanti; & è che si credeuano di cantare, & sonare il Diatonico Ditonico; cioè quello che procede per due tuoni maggiori, & vn Lemma; nel quale effettiuamente le terze, & le seste si sentono per esperienza dissonanti all'vdito; & per ragione de' numeri si conoscono tali: come nel discorso *Sopra qual specie*, &c. più à lungo hò mostrato. Altri portano opinione, come fà il Zarlino nel preambolo delle sue Dimostrationi, che gl'antichi non hauessero sentito tali consonanze ne' loro luoghi; & perciò non potessero far buon'effetto; & nol facendo, non le riceuessero per consonanze. Mà poco in vero ciò hà del probabile: perche il dire, che l'antico Sistema non eccedesse xv. voci, ò corde, è vn parlare equiuoco: perche se intendono, ch'il Sistema scritto, & distinto in ciascuna corda con proprij vocaboli, non eccedesse detto termine, dicono il vero: mà se credono, ch'il Sistema artificiale de gl'instrumenti, non s'estendesse più oltre; in questo s'ingannano: come di sopra s'è detto. Et quando non hauessero hauuto sì fatti instrumenti, ben poteuano farne l'esperienza nelle voci humane; accoppiã do insieme voci grauissime, & acutissime con altre mezzane di gradi diuersi. In oltre se bene per la massima Harmonia, che contiene tutte le consonanze, & è contenuta dal numero senario, si richiede il Sistema Disdiapason diapente, cioè di due ottaue, & vna quinta (nel quale le

due terze si trouano frà le tre vltime voci verso l'acuto ; doue veramente rispondono meglio, che in ogn'altro sito) tuttauia se frà i termini d'vn'ottaua sola, nõ che di due, saranno talmente collocate, che la terza maggiore tenga il luogo da basso, la minore il mezzano, & la quarta, quel di sopra, renderanno tanto grata Armonia, che sarà bastante à far riconoscerle tutte per consonanze buone; quãdo alcuno prima non vi hauesse pensato. Di poi dato che gl'antichi non hauessero mai prouato queste consonanze nel più eccellente accompagnamento; come quando in vn concento à sei sono collocate ne' debiti luoghi; perche non poteuano farne la proua frà due corde, & voci sole? che cosi anco si sente manifestamente la loro soauità, & dolcezza, massime nel Ditono; al quale conuiene benissimo quello, che dice il Signor Gallilei della quinta, che temperando la sua dolcezza con vn spruzzo d'acrimonia, pare che insieme soauemente baci, & morda: ò pure diciamo noi, che rassomigli à quel vino, che hà insieme del dolce, & del piccante: doue la Diapason partecipa del dolce solamente; & la sesta maggiore del solo piccante. Non molto verisimile dunque, anzi del tutto improbabile, mi si rende questa opinione del Zarlino. Più verisimile mi parrebbe vn'altra ragione: la quale m'è caduta più volte in pensiero, & è questa. Poteuano gl'antichi in tanti secoli, che fiorì la Musica, & da huomini sottilissimi, & curiosissimi con infinite esperienze, & speculationi fù coltiuata, hauer osseruato, che tutti gl'interualli interposti frà le due terze, Sesquiquarta, & Sesquiquinta; & parimente frà le due seste, Maggiore, & Minore, apparisсono, ò sono consonanti; perche rendono molto grata, e dolce Armonia; cioè che qualunque parte del Semituono minore $\frac{2}{2}\frac{5}{4}$ (ch'è la differenza di dette due terze, ò seste) aggiunta alla minore, ò detratta dalla maggiore

giore l'altera sì rendendola, ò più allegra, ò più mestamà non la cambia, con farla di consonante dissonante. E di ciò non è malageuole l'esperienza; percioche se disp ste nel Canone due corde in terza minore, ò maggiore, si spingerà à poco à poco vno de' Ponticelli insino, che si senta la consonanza opposta; ò pure si faccia l'istesso con vn Violino, tenendo ferma vna corda di qualsiuoglia altro instrumento distante per vna delle terze; & spingendosi nell'istesso modo il dito innanzi, ò indietro nel detto Violino, s'arriui à i termini della terza opposta; si sentiranno manifestamente le due corde risonare, & vnirsi soauemente in tutti i rincontri, che si trouano nella latitudine, & distanza del detto Semituono Sesquiuigesimo quarto: che (per la proprietà d'ogni continuo di potersi diuidere in parti infinite) sono innumerabili; benche le differenze sensibili à picciolo numero si possino ridurre. la quale è proprietà particolare di questa sorte di consonanze dette imperfette: perche nell'altre non succede il medesimo: sendo, che l'ottaue, le quinte, & le quarte per poco che s'alterino, nel più, ò nel meno, di consonanti diuentano dissonanti; & benche, se l'alteratione sarà poca, come ne gl'hodierni instrumenti, si potrà sopportare, & l'orecchie appagarsene; tuttauia se sarà alquanto notabile, come d'vn comma, ò mezzo comma, troppo spiaceuole si sentirà. Osseruata dunque da gl'antichi in genere questa proprietà delle terze, & delle seste; & quello che più importa, praticandone alcune di questa sorte; verbi graria, nel Sintono Equabile di Tolomeo, la Superbipartientenona $\frac{11}{9}$ prodotta dalla Sesquidecima $\frac{11}{10}$ (ch'è la ragione della Parhypate F. alla Lichanos G) & dalla Sesquinona $\frac{10}{9}$ (ch'è la ragione della Lichanos G, alla Mese, a) & è diminuita dalla sesquiquarta, ò terza maggiore

re giusta, per quest'interuallo $\frac{8 \quad 3}{5 \quad 2}$ & raccogliendo da ciò l'instabilità, & incertezza, per cosi dire, di queste terze, & seste, hebbero qualche pretesto, almeno apparente, di non chiamarle, & tenerle per vere consonanze; ancorche se ne seruissero nelle loro compositioni, & concenti: quantunque meglio harebbono fatto, considerando darsi scambieuolmente la mano, nel fatto delle terze (senza parlare per hora delle seste, perche sono, come sequele di quelle) la ragione, & il senso, di tenerle assolutamẽte per consonanze; come effettiuamente credo, che da molti le riconosceremmo essere state tenute, se in maggior copia gli Scrittori antichi di Musica a' tempi nostri peruenuti fussero, & praticate come tali; se qualche reliquia di quegl'antichi concenti hoggi si ritrouasse. Or sia come si vuole, la dirò pur liberamente, quando io douessi perdere affatto la gratia de gl'hodierni Contrapuntisti, più degni sono di scusa gl'antichi di reputare per dissonanze le terze, & le seste, che costoro, la quarta: nel che concorreranno meco, s'io non m'inganno, tutti quelli, che si muouono dalla ragione, & non stanno attaccati à certe loro opinioni anticipate; massime se potranno hauer la patienza di ponderare anco queste altre ragioni. E tanto necessaria cosa nelle progressioni delle voci, che di quattro in quattro si corrispondino per la proportione Sesquiterza (eccettuato sempre il luogo del Tritono) che quando ciò nõ seguisse, si sconcerterebbe ogni cosa: poiche tutte le melodie si reggono sù questi due cardini della Diapente, & della Diatessaron, come più particolarmente hò mostrato nel mio Trattato Francese intitolato Nouuelle Introduction de Musique, che con vn Ristretto della materia de' Tuoni, fù da mè vltimamente inuiato à Parigi per istamparsi. Non hanno già questo priuilegio le Terze: per

che

chequando bene vn'Armonia non habbia alcuna Sesquiquarta nè Sesquiquinta, tuttauia vi si può cōporre qualche melodia, & farui qualche cōcēto, ò sianui le terze mezzane in luogo di quelle, come in questa specie di Diatonico,

$\frac{15}{14}$ $\frac{56}{49}$ $\frac{49}{45}$

nella quale non s'incontrerà in luogo nessuno nè la terza maggiore, nè la minore giuste; ò nè meno queste; mà dissonanti; come nel Diatonico Ditonico. Concederanno forse che l'vso della Sesquiterza è più necessario in riguardo della melodia, che quello della Sesquiquarta, & Sesquiquinta; mà non rispetto al Contrapunto, ò concēto; & questo anco gli prouo cosi. Ne' concenti à più voci non si può fare cosa buona senza la quarta, ò Sesquiterza: mà si può ben fare senza le due terze, Sesquiquarta, & Sesquiquinta; prendendo per essempio in lor cambio la $\frac{420}{343}$ che si troua trà il *mi*, e'l *sol*, & la $\frac{49}{40}$ che si troua trà il *sol*, e'l *mi*, ascendendo nella sopradetta diuisione. Adunque la quarta è più necessaria, che non pensano, anco per vso del contrapunto; & le due terze comuni meno assai di quello che giudicauano. Di più voglio mostrare, che la quarta s'adopra consonantemente, doue le terze non si potrebbono vsare. Quando vn Compositore fà vna fuga alla quarta, ò trà la voce, & l'instrumento, ò trà le voci da per loro, che altro fà se non vn'accordo, & consonanza, dico di quella sorte, che i Greci, come si caua da Teone, chiamano κατὰ συνέχειαν *Per successionem*, ò *Secundum prius, & posterius*? Mà lasciando questa sorte

di

di consonanza da banda, perche è credibile, che seruendosi gl'antichi musici consonantemente delle terze, & delle seste maggiori, minori, & mezzane, nominassero con qualche proprio vocabolo questi soaui accordi; tenuti forse per mezzani trà le vere consonanze, & le dissonãze, è probabile forse che li chiamassero συγχορδίας; perche si poteuano, & soleuano battere insieme, come le consonanze proprie, ò con altro proportionato vocabolo. Or aggiunghiamo qualche cosa in fauore delle consonanze mezzane; già che fino adesso poco, ò niente sono state conosciute, & considerate. Quantunque come dicemmo, tutti gl'interualli, ò terze mezzane frà la Sesquiquarta, & la Sesquiquinta, si possono riceuere per consonanti, causando quella soaue vnione de' loro termini, in che consiste l'essere consonante, tuttauia, perche tutte le facoltà aborriscono l'infinito, & indeterminato: & perche si sente, che quelle riescono più sonore, & harmoniose, che con numeri certi, & determinati si posono dimostrare, massime di proportioni più semplici, & perfette (benche generalmente siano superpartienti) tutte quelle debbono entrar in consideratione, che si producono da qualche Diuisione del Tetracordo (in che consiste la varietà de' Generi, & delle specie, ò colori) che sia vtile, & praticabile; & autenticata, ò dal nome dell'inuentore, ò dall'vso moderno: come succede alla nostra $\frac{5}{4}\frac{6}{5}$ originata dalla vera diuisione Enarmonica, & alla sopradetta $\frac{11}{9}$ prodotta dal Diatonico Equabile. Mà perche tutti gl'interualli, che non siano sensibilmente differenti, s'hanno à reputare per vn medesimo in materia di Prattica; stimo io che tutte queste terze mezzane (& l'istesso s'intende delle seste loro correlatiue) si debbino ridurre à vna, & che per l'auuenire s'habbino à registrare dai Musici tre terze

diuerse

diuerſe; & così tre ſeſte; per praticarle, & ſeruirſene, ſe-
condo le loro occorrenze, & conforme alla ſpecie, che
haueranno frà mano. Mà quanto ad annouerarle frà le al-
tre conſonanze, ò nò, laſciamone il giuditio à perſone
più dotte, & accreditate: che quanto à mè, ſono tanto
poco ambitioſo d'eſſere tenuto inuentore di nuoue con-
ſonanze, che più preſto gli darei il voto contro; per ca-
gione di tanta varietà, che poſſiedono. Stimo bene, che
non potranno sfuggire vna gran nota d'oſtinatione, quei
Muſici, che ricuſeranno di ſeruirſene, ò le ſtimeranno
diſſonanze; mentre, & la diſpoſitione de' numeri, & la
proua del ſenſo le rende così ſegnalate frà gl'interualli;
queſta noſtra $\frac{5 \quad 6}{4 \quad 5}$ maſſimamente, che hà tante ſingolariſ-
ſime conditioni. Et in vero, chi può negare, che non ſe
ne arricchiſca la Muſica; mentre queſta Terza partecipa
inſieme del bruſco, & ſpiritoſo della maggiore; & del dol-
ce, & languido della minore? à ſegno, che ogni perito
cantore, che v'habbia fatto l'habito potrà ageuolmente
diſtinguerle frà di loro. Vedaſi l'vſo, che poſsono hauere
nel Trattato ſopra il Genere Enarmonico. Mà parmi di
ſentire alcuno, che s'opponga à queſta nouità, con dire,
che molte altre Terze ſi poſsono aſsegnare; verbi gratia,
vna compoſta di due tuoni minori: l'antico ditono com-
poſto di due maggiori $\frac{81}{64}$; vna del tuono minore, & del
ſemituono maggiore: vna del tuono maggiore, & del
ſemituono minore: vna del tuono maggiore, & del ſe-
mituono detto da alcuni Maſſimo, cioè di queſta propor-
tione $\frac{27}{25}$; & ſimili: mà facile è la riſpoſta à queſto dub-
bio; perche, ò ſaranno mezzane di proportione trà la $\frac{6}{5}$,
& la $\frac{5}{4}$; cioè maggiori della minore, & minori della mag-
giore; & ſaranno conſonanti: ouero maggiori della Seſ-
quiquarta, ò minori della Seſquiquinta; & ſaranno diſ-
ſonanti. Et così ſi dice, che la compoſta di due tuoni mi-

Mm nori

nori è veramente mezzana, & consonante; come che poco diuersa dalla Sesquiquarta; per essere diminuita solo d'vn comma: mà l'antico Ditono è dissonante; benche d'vn solo comma ecceda la medesima Sesquiquarta: & parimente la composta del tuono minore, & del semituono maggiore; ch'è vna Sesquiquinta diminuita d'vn comma: sicome la composta del tuono maggiore, & del semituono minore è molto più dissonante, & lontana dalla Sesquiquinta; per essere diminuita dell'interuallo $\frac{128}{125}$ tenuto da' moderni per il diesi Enarmonico. Mà la composta del tuono maggiore, & del semituono $\frac{27}{25}$ è consonante; non essendo altro, che la Sesquiquinta accresciuta d'vn comma. E per tanto si potrà chiamare non pure terza mezzana; mà se così piacerà, vna terza minore accresciuta: perche più se gl'accosta, che alla maggiore: ilche succede anco alla Superbipartientenona $\frac{11}{9}$: & per contrario la nostra $\frac{56}{45}$, & anco la composta di due tuoni minori, si potranno anco dire vna terza maggiore diminuita; perche gli sono più vicine, che alla minore. Cercano poi alcuni, perche oltre la Sesquiquinta non si possa procedere più auanti nel medesimo ordine di proportioni superparticolari: riconoscendosi chiaramente la sua prossima, Sesquisesta $\frac{7}{6}$ per dissonante. Il Salinas ne hà discorso con molta sottigliezza, & curiosità, conforme al suo solito, nel cap. 14. del lib. 2: & però à lui si potrà hauere ricorso: che in vece di questo, voglio recare in campo vna nuoua osseruatione, che hò fatta intorno alla qualità delle consonanze, & altri interualli; acciò sia meglio ponderata; & decisa da chi hauerà l'orecchia più essquisita, & più raffinato il giuditio. Hò notato dunque, che quella qualità diuersa, che si sente trà gl'interualli, non pure consonanti, mà dissonanti, nasce non solo dalle cinque sorti di proportione, molteplice, superparticolare, superpar-

ſuperpartiente, molteplice ſuperparticolare, & molteplice ſuperpartiente; mà anco da altre differenze più ſpeciali, & meno note. Ognuno sà, che dalle molteplici naſcono le più perfette; & tengono la parte virile, conforme anco alla dottrina de' Pitagorici; che teneuano il numero impari per maſchio, & più perfetto; come ſi vede nella Diapente $\frac{3}{2}$, & nel Ditono $\frac{5}{4}$; & per il contrario nella Diateſſaron, & nel Semiditono; che ſono più imperfette, & hanno il numero pari di ſopra $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$. Quelle ſono anco per natura allegre, come il ditono ſuddetto $\frac{5}{4}$: ò anco crude; come la ſeſta maggiore $\frac{5}{3}$: & queſte meſte, come la terza minore $\frac{6}{5}$: ò anco languide; come la ſeſta minore $\frac{8}{5}$. Di più ſi può conoſcere con l'aiuto del Monocordo, che quegl'interualli, che ſeguono la ſerie della $\frac{6}{5}$, come $\frac{7}{6}$ $\frac{8}{7}$ &c. partecipano d'vna certa qualità di ſuono, che ſimboleggia con gl'interualli precedenti; & che ſe bene non ſono conſonanti; hanno però non sò che del grato: & tanto più, quanto meno ſe n'allontanano: & che ſimilmente la Seſquiſeſta $\frac{7}{6}$ hà del crudetto; & la Seſquiſettima $\frac{8}{7}$ del languido. Parimente, ripigliando vn'altro capo di proportioni; cioè quello delle Superpartienti; & cominciando dalla prima $\frac{5}{3}$, forma della ſeſta maggiore; & continuando $\frac{7}{5}$ $\frac{9}{7}$ &c. troueremo, che tutte hanno del crudo, e ſimboleggiano frà loro in certa qualità di ſuono particolare: eccettuatene ſempre quelle, che ſono frà le due terze, come $\frac{11}{9}$, ò trà le due ſeſte: che riuſciranno ſempre più dolci, & ſoaui. Nel medeſimo modo facendoci da vn'altro principio; cioè dalla Seſquitripartiente cinque, $\frac{8}{5}$ forma della ſeſta minore, & initiale delle proportioni ſuperpartienti, di numero pari; & ſoggiugnendoli $\frac{10}{7}$ $\frac{12}{9}$ &c. troueremo, che partecipano tutte dell'iſteſſa qualità di certa languidezza. Quanto all'ordine douuto alle conſonanze, per cagione della loro perfet-

tione, ò intelligibile, ò sensibile che sia, mi rimetto à quello, che ne scriue V. Riuerentia nel libro *De consonantijs:* doue ne parla, non meno dotta, che curiosamente. Quanto à mè, si come non farei difficoltà di posporre la quarta alle due terze; così non ardirei d'affermare, se sia d'anteporre, ò nò, alle due seste: perche se (parlando, quanto al senso) io odo la quarta nel suo giusto accordo, da vna banda mi pare più soaue della sesta maggior; come quando si prendono solitarie; & dall'altra, considerandole in vn concento à due, mi pare che risponda meglio la sesta. Nè alcuno si marauigli, ch'io preferisca le terze alla quarta; benche anteriore in ordine, & più perfetta di proportione; perche manifestamente ella si conosce più ingrata all'orecchie. Più adequata ragione di ciò, per mio credere, non si può addurre, che con dire, che hauendo ogni consonanza la sua correlatiua in ordine alla Diapason (dalla diuisione della quale si producono) & trouandosi accoppiate, quasi con certa coniugale armonia; la meno perfetta è quasi vn supplemento, & accidentale concomitanza della principale, & più nobile. Et quindi è, che prendendo la Diapente per sua parte, tanta perfettione dalla Diapason; poca ne può rimanere per la sua compagna Diatessaron. Nella seconda diuisione, ò feto dell'Ottaua, quanto meno di perfettione piglia per se la terza maggiore, tanto più ne resta alla sesta minore; & così meno disparità è trà loro (& l'istesso s'intende frà la terza minore, & la sesta maggiore) che frà la quinta, & la quarta: & ciò dico, perche alcuno non s'inducesse da ciò à definire indubitatamente, che le seste siano più perfette della quarta: peroche, acciò questo procedesse, bisognerebbe, che tutto il concento dell'ottaua diuisa in terza, & sesta fusse cosi soaue, & armonioso, come quello della quinta, & della quarta: & pure v'è assai che dire. Si può

anco

anco dubitare, se la Duodecima sia più perfetta, & soaue della Quinta,& la Decima maggiore più della Terza. Mà hauendone trattato V. Paternità con tanta diligenza, & eruditione, non hò niente che aggiugnerui. Questo si, ch'io voglio cosi di passo auuertire(essendo cosa appartenente alla pratica)che sicome la quinta vuol stare sotto la quarta, & la quarta sotto la terza maggiore, & sopra la minore;cosi anco accompagnandosi la quinta con le due seste, è facile à riconoscere per via d'esperienza, come de' numeri, ch'il suo luogo è sotto la maggiore, & sopra la minore: dalche si vede, che l'istessa proportione, che hanno le terze con la quarta, l'hanno le seste cō la quinta. Vero è,che di questi tre accompagnamenti,il primo si sente peggiore di tutti, quando stà al rouescio; cioè quando la quarta è sotto la quinta:più tolerabile il secondo, quando la quarta stà sotto la terza minore,ò sopra la maggiore: & meno di tutti spiaceuole il terzo, quando la quinta è posta sotto la sesta minore, ò sopra la maggiore. Quanto alle cagioni delle consonanze; tre per parer mio,se ne possono addurre. Vna Metafisica, la seconda Fisica, & la terzaMatematica;delle quali discorreremo sommariamēte. la cagione metafisica è questa. Tutte le cose in alcuni gradi sono trà loro più conformi, ò più difformi, ò vogliamo dire più vicine, ò lontane. Or se l'eterna, & Diuina prouidenza non hauesse stabilito, che dall'Vnisono si procedesse all'ottaua, quasi come dal centro alla circonferenza, ò dall'vnità al numero denario; & che dentro a questi termini si trouassero altri riscontri, ò relationi consonanti; & che l'istessi si trouassero replicati sopra l'ottaua, & le sue repliche;ne sarebbe seguito, che quanto più le voci si fussero discostate dall'vnisono, tanto più si sentissero dissonanti,ingrate,& sproportionate trà loro.Il che harebbe tolto ogni fondamento de' concenti, & Armo-

nie.

nie. Mà per il contrario la somma Sapienza dispose *ab æterno* la natura de'suoni in modo, che rassembrando quasi la sua Diuinità, sicome non può l'intelletto partendosi dall'Vnità per riuolgersi alla Trinità, nõ ritornare sempre circolarmente al considerare quella semplicissima Vnità; così non può la progressione delle relationi harmoniche partirsi dall'vnisonanza, senza riuolgersi circolarmente di tratto in tratto, quasi all'istessa vnisonanza, mediante gl'incontri della Diapason, & sue repliche: onde ne nascono tante altre belle speculationi, & corrispondenze, che troppo lunghe sarebbono à raccontare. La cagione Fisica consiste in quella grata vnione de'suoni portati ordinatamente al timpano dell'orecchie, mediante quelle circolationi, che fà l'aria percossa; quasi come nell'acqua si vede; le quali, quanto più sono commensurabili tra loro (ilche dipende dal numero di quegli impulsi vicendeuoli, ò vibrationi, che fanno i corpi sonori percossi) tanto più le consonanze si sentono perfette, & soaui: la qual cosa è stata ingegnosamente dichiarata dal Signor Gallilei nel Dialogo primo de' suoi Discorsi, & Dimostrationi intorno alla Mecanica, & i mouimenti locali, per via d'alcuni pendoli di proportionate lunghezze sospesi da vn chiodo; & alquanto diuersamente da V. Paternità; cioè per via delle vibrationi stesse, che fanno le corde più, ò meno acute, & graui: benche queste Dimostrationi non m'appaghino pienamente l'intelletto; poiche in quel medesimo instante, ch'il battimento si fà, ò almeno i suoni si odono, il senso, & l'intelletto discernono il consonante, & dissonante; & la soauità di quello, & la spiaceuolezza di questo; & tuttauia quell'instante, ò momento è anteriore per ordine di natura à quell habitudine, ò commensurabilità, che hanno frà loro; etiandio le prime vibrationi de' corpi sonori, ò pure dell'aria sonante: onde pare che

si

si debba ricercare qualch'altro principio fisi c o più intrinseco delle consonanze, & dissonanze Mà la cagione Matematica è notissima, perche nasce dalle proportioni, che hanno trà loro i corpi sonori; & per conseguenza i suoni stessi; ò consistino nella qualità, come volle Teofrasto, riferito da Porfirio sopra gl'Harmonici di Tolomeo, ò nella quantità, come piacque à Tolomeo istesso: le quali proportioni, ò habitudini; benche si fondino nella quantità continua, ò sia secondo la lunghezza, ò la mole, ò il peso; tuttauia, perche si misurano, & dimostrano co i numeri: & perche le suddette vibrationi c'hanno gran parte, alla quantità discreta, par che si riferischino. Resta, che per sodisfare alla curiosità di quelli, che si dilettano delle comparationi nella Musica, quando sono adequate; & perche si veda la molta corrispondenza, che hanno i gradi Harmonici, con tutti gl'Enti; noi ne facciamo vn Paralello, disponendo tutte le voci, ò interualli in sei gradi, con mostrare l'Analogia, che hanno con tutte le cose, così in generale; perche in altrettāti ordini quelle parimēte si distribuiscono; come in particolare questo con quello. Primieramente l'Vnisonanza (ch'è il primo grado delle voci) corrisponde à Dio: perche, sicome quello è il principio vnico, & vero di tutte le cose, & infinitamente più perfetto di esse; così l'Vnisono è il principio di tutti gl'interualli, & quasi infinitamente distante da loro: essendo in certo modo infinita la distanza dall'vnità al numero. Secondo l'Equisonanza si paragona à gli Angeli; perche, sicome quelli più d'ogni altra creatura s'accostano alla perfettione Diuina; anzi alcuna volta nella sacra scrittura sono chiamati Dei. *Ego dixi Dÿ estis, & Filÿ excelsi omnes*; così gl interualli Equisoni s'appressano più d'ogni altro alla perfettione dell'vnisono; & molte volte per l'vnisono si prendono. Terzo i Penequisoni s'aggua-

gliano

gliano à gl'Huomini: perche, come quelli s'auuicinano molto à gl'Equisoni nell'eccellenza dell'accordo; così la natura humana s'appressa tanto all'Angelica, mediante l'intelletto, & l'anima separabile dal corpo, che possiede, ch'il Regal Profeta disse *Minuisti eum paulominus ab Angelis*: & tuttauia, sicome l'Angelo è vn semplice spirito, & l'huomo vn composto di spirito, & di corpo; cosi apparisce l'Equisonanza vn semplice suono; & la Penequisonanza più manifestamente fà discernere la compositione del graue, che si prende per il corpo: & dell'acuto, che risponde allo spirito; per la sua leggerezza, & celerità. Quarto gl'interualli specialmente detti Consoni, simbolizano con gl'animali irragioneuoli, & Bruti; si per la corrispondenza de' gradi, come perche à tali interualli parimente non si dà altro vocabolo, che quel del genere; & i Bruti cō general vocabolo si sogliono chiamare Animali; prescindendo, come dicono i Logici, da' Ragioneuoli. Quinto gl interualli Cantabili, detti da' Greci Emmeli, come il tuono, semituono &c. paragonare si possono à i Vegetabili, ò piante; non solo per la corrispondenza de' gradi; mà anco, perche da essi si compongono gl'interualli consoni; come la Vegetatiua, & le sue facoltà entra nella compositione de gl'animali: & sicome vi sono alcune piante mezz'animali, dette da' Greci ζωόφυτα, come le Spugne; cosi d'alcuni interualli cantabili si dubita da molti, se siano consonanti, ò dissonanti. Sesto, & vltimo, gl'interualli Incantabili, detti da' Greci Ecmeli, che propriamente son quelli, che consistono in proportioni sorde, & non dimostrabili co' numeri, si riferiscono all'infima classe de gl'Enti; che sono le cose materiali, & inanimate; non solo perche sono le più imperfette di tutte; mà perche vna sola diuisione riceuono; ch'è la quantitatiua; verbi gratia vn sasso d'vna canna si diuide in due

mezze

mezze canne, come quegl'interualli solo materialmente diuidere si possono, per via delle mezzane proportionali, & Geometricamente; & non per numeri: doue i Cantabili più diuisioni ammettono: perche oltre la Geometrica, riceuono la diuisione Harmonica; verbi gratia, vna Sesquinona si diuide nella Sesquidecimaquinta, & nella Sesquiuigesimaquinta; come i Vegatibili, oltre la diuisione Materiale, riceuono anco l'Organica: perche vn tronco d'vn arbore per essempio, che sia d'vna canna, si può diuidere in due mezze canne; & di più in corteccia, midollo, fibre &c. Per aggiunta di questo Discorso voglio, che facciamo mentione d'vn opinione strauagante d'alcuni; i quali tengono, che due voci dissonanti, Armonicamente tramezzate da vna terza voce, le insieme risoneranno, siano per far grata, & concorde mistura; à segno che diuerranno consonanti: persuadendosi tanta efficacia nell'vnione scambieuole de' due termini estremi col mezzano, che habbia virtù d'vnire consonantemente gl'estremi medesimi. Mà questa ragione è di picciolo momento: perche se vogliamo argomentare *à pari*, si come la Quinta raddoppiata, cioè vna Nona maggiore diuisa in due Quinte; benche habbia il termine mezzano, che s'vnisce con gl'estremi con vna proportione tanto perfetta, quanto è la Sesquialtera, nō consuona; perche gl'estremi non hanno proportione harmonica trà loro, cioè bastante à produrre consonanza; come si può vedere in questi termini della Nona maggiore tramezzata geometricamente, & diuisa in due Quinte *9. 6. 4.* così non è ragioneuole, che gl'istessi termini tramezzati Armonicamēte; verbi gratia; così CXVII LXXII LII debbino consonare

CXVII		LXXII		LII
	45 differenza		20 differenza	

trà loro, per quell'vnione (benche d'altra sorte) che hanno col mezzano; mentre gli manca la sopra-

detta conditione, d'hauer ragione trà loro produttrice di consonanza. E però diuidasi, come si vuole questa proportione Dupla Sesquiquarta $\frac{9}{4}$; perche è discordante ne' termini, sempre produrrà tre voci dissonanti. Per il contrario, se vna ragione consonante, per essempio la Sesquialtera, sarà tramezzata harmonicamente; come qui 15. 12. 10. doue vna Quinta è diuisa nel-
F A C la terza maggiore nel graue, & nella minore nell'acuto; ciò gl' accrescerà più grata vnione delle voci, ò maggiore perfettione di consonanza: & per esprimerlo con vn termine Greco, aggiugnerà *l'Eusymphonia* alla *Symphonia*. Siche, se procede la parità, possiamo imaginarci al più, ch'vn interuallo dissonante, se sarà Armonicamente tramezzato, debbia riuscire alquanto meno spiaceuole all'vdito: mà consonante non già. Del che, se alcuno vorrà chiarirsi, con l'esperienza (che quanto à mè non degnerei farne la proua) potrà ageuolmente effettuarlo nella Quadrupla Sesquialtera $\frac{9}{2}$, cioè la decimasesta maggiore (due ottaue, e vn tuono maggiore) armonicamente tramezzata da vn'altra voce con questi numeri.

LXXXXIX XXXVI XXII

63 differenza 14 differenza

che ridotta a' termini prattici, si troua frà queste corde c, xf, d; cioè con le note comuni; le quali pongono nel graue

ue vn' Vndecima aumentata per vna diesi Enarmonica $-\frac{3}{3}-\frac{3}{2}$; & nell'acuto vna sesta maggiore d'altrettanto diminuita. Or'essendo il maggior termine di questa proportionalità il numero 99. con poca fatica si può nel Monocordo diuidere vna corda prima in cinque, poi in dieci parti; & l'estrema di queste in dieci particelle, delle quali lasciandone vna, haueremo il proposto numero; & gl'altri parimente in due altre corde eguali; & accordate all'vnisono facilmente si potranno pigliare: et segnando i luoghi doue cadono dette settioni; & applicandoui altrettanti ponticelli, si potrà da chi che sia vederne l'effetto.

DISCORSO TERZO

Sopra la Diuiſione eguale attribuita ad Ariſtoſſeno

Al Signor

PIERO DE' BARDI

De' Conti di Vernio à Firenze.

LA notitia, che hebbe il Signor Giouanni, di felice memoria, Padre di V. S. Illuſtriſſima dell'antica Muſica, & la ſtima, che meritamente ne fece, fù per la maggior parte cagione di quel miglioramento così notabile, che vediamo hauer fatto queſta Profeſſione da 40. anni in quà, nell'eſpreſſione de' ſenſi, nella buona pronuntia delle parole, & nel gratioſo procedere delle Melodie: poiche da quelle dotte, & piaceuoli adunanze, che in caſa loro ſi faceuano da i giouani nobili, & da i migliori muſici Fiorentini, ſappiamo eſſerne vſcito quel bello, & vago ſtile Monodico, detto comunemente Recitatiuo; col quale tanto ſi ſegnalarono il Gallilei, il Caccini, il Peri, & tanti altri di poi, che à gara hanno compoſto in queſto ſtile; & propagatolo in poco tempo per tutta Italia; come sò d'hauerne altroue più diffuſamente ragionato. Mà

nel

nel presente Discorso hò voluto essaminare vn'opinione importante di questa facoltà, vscita per mio credere prima di Lombardia, e poi nutrita, & cresciuta massimamente in Firenze nostra Patria. il quale m'è parso di douere inuiare à V. S. Illustrissima, per l'hereditaria inclinatione, che hà verso questa nobil facoltà: acciò, se gli parrà che le mie ragioni siano così vere, come elle sono chiare, & euidenti; per l'autorità, che meritamente possiede frà cotesti virtuosi, m' aiuti con la sua incomparabile cortesia, & piaceuolezza à disingannarli in questa parte. Poiche è veramente cosa degna d'ammiratione, che tutti li moderni autori, che di cose appartenenti alla Musica hãno scritto *ex professo*, siano caduti in quest'errore di persuadersi, che gl'instrumenti di manico; quelli cioè ch'hanno le voci diuise in semituoni, mediante i tasti; come Liuti, Tiorbe, Viole, Lire, Chitarre, & simili, habbino li detti semituoni eguali; & che questa sia la diuisione, ò Armonia praticata già da Aristosseno, & suoi seguaci: et che senza farne alcuna proua, ò essame, gl'vltimi si siano lasciati tirare ciecamente dall'autorità de' primi; con tutto che sia facilissimo di mostrare il contrario: essendo questo vn'errore popolare de' più solenni, che regnino in questa professione. nella quale (come da questo solo si può conoscere) pochissimi Scrittori di conto si ritrouano; & quelli pochi non hanno potuto sapere ogni cosa. Spero dunque, che quando con ragioni chiare, & palpabili hauerò conuinto di falsità questa Massima; non sarà alcuno tanto ostinato, che voglia sostenerla; & non si marauigli, che così lungamente habbia regnato quest'errore; & che da 150. anni in circa, che la Musica, con l'altre nobili professioni, cominciò à pigliare vn grand'aumento, nessuno se ne sia accorto. Mà per venire alle proue, il proposto Tema è di tal natura, ch'egli ammette molto meglio l'Esperienza,

perienza, & la Pratica, che la Dimostratione, & la Teorica perche, si come non si può dimostrare *a priori*, ch'i semituoni in detti instrumenti siano trà loro eguali, così nè anco si può prouare dimostratiuamente, che non siano: perche se io mi vorrò fondare sù le proportioni, dicendo, che le consonanze deuono consistere nelle loro ragioni, o habitudini; le quali escludono ogni egualità Fisica, ò Geometrica; mi si potrà egualmente rispondere, che non consistendo le consonanze in vn punto indiuisibile (poiche non si discerne al senso la differenza, ch'è trà la dupla esatta, & trà questa $\frac{2}{1}\frac{0}{0}\frac{0}{1}$) quindi è, che se bene da cotal diuisione eguale le consonanze non si fanno di quell'vltima esattezza inalterabile, sono però, moralmente parlando, come si dice, tanto giuste, che l'orecchie ne restano pienamente appagate. Perciò prendendo vn'altro camino più facile, & breue; & lasciando da banda la speculatione, farò per via del senso, conoscere quanto costoro si siano ingannati. Prendasi qualsiuoglia di questi instrumenti, sia Liuto, Chitarra, ò Viola, poco importa; & si consideri vn poco, come vi stanno collocati i tasti; & vedasi, se è vero, ch'il terzo semituono sia maggiore di spatio materiale del secondo: et se è tale veramente in tutti gl'instrumenti, mi dichino vn poco, come è possibile, che sia eguale d'interuallo; cioè vn semituono della medesima grandezza del secondo? chiara cosa è, che per continuare sopra vn manico più semituoni, ò altri interualli eguali di suono (cioè distanza Armonica, secondo il graue, & l'acuto) bisogna, che proportionalmente scemino verso l'acuto; & che quanto il secondo è minor di sito del primo, tanto il terzo sia minor del secondo; & se tre semituoni (cioè interualli d'vn manico diuiso) vicini saranno d'egual distanza materiale, è euidente ch'il più acuto; perche è di maggiore proportione, sarà

anco

anco di maggior interuallo, ò distanza Musicale del secondo, & il secondo del primo. Or se di più il terzo si vede essere, non pure eguale di sito; mà maggiore del secondo, ne segue chiaramente, ch'egli sia non poco, & d'vna differenza quasi insensibile; mà notabilmente maggiore d'interuallo Armonico. Dalche si conosce manifestamente, che li detti tre semituoni, sono così ordinati; prima il maggiore, poi il minore, & poi similmente il maggiore; & che questa differenza si troua non solo ne gl'instrumenti di tasti; mà anco in quest'altri di manico. Nè altrimenti si poteuano disporre: imperoche formando alcune corde à voto in quest'instrumenti il *mi*, per essempio la quarta delle Viole comuni E *la*, *mi*, il prossimo semituono douea essere maggiore, qual'è l'ordinario, & Diatonico *mi*, *fa*. Et di qui nasce, che sonandosi per lo più nel Liuto, modulationi Diatoniche, & non Cromatiche, non si trouerà quasi mai seguire immediatamente doppo l'1, il 2, nell'Intauolatura Italiana, ouero il c. doppo il b. nella Francese; perche sarebbe vn semituono minore cromatico, e straordinario. Et perche di queste quattro voci C. D. F. G la prima, & la terza richiedono doppo se più tosto il semituono minore, che il maggiore (essendo per essempio più naturali, & ordinarie queste voci ♯ C, ♯ F, che b D, b G) & la seconda, & quarta, più tosto il semituono maggiore; perche sono più naturali le voci b E, b A, che queste ♯ D, ♯ G, quindiè, che molti inconuenienti, & imperfettioni si sentono in questi medesimi instrumenti; bisognandoui taluolta adoprare il semituono minore, per il maggiore, ò al contrario; & che nelle Musiche Cromatiche, ò altre straordinarie, segnate con molti diesi ♯, & b molli; per essempio in quelle del Principe di Venosa, si sentono taluolta molti riscontri di consonanze tanto imperfette, che

l'orecchie

l'orecchie ne restano grandemente offese. Al che hanno cercato di remediare alcuni, con aggiugnere vn tastino ne' luoghi del semituono maggiore; massime nel primo; con che lo diuidono nel minore, & nell'eccesso; ch'è la vera Diesi;& propriamente la Minima. Mà se i semituoni fussero eguali (come costoro vogliono) si come le compositioni ordinarie, & Diatoniche, se ne sodisfanno, ancorche douerebbono esser maggiori, così anco le Cromatiche, & straordinarie potrebbono contentarsene in luogo de' minori, che taluolta adoprano. E pure si sente (come ognuno potrà farne la proua da se) che alcune cōsonanze segnate con simili corde accidentali, sono notabilmente alterate, & discordanti: per essempio la terza, ò decima maggiore di D *la*, *sol*, *re*, solleuato (✕D) sopra il B *mi*; la quale è molto più grande del douere: perche hà tre semituoni maggiori, & vn minore; in vece d'hauerne due d'vna sorte, & due dell'altra. Il primo è maggiore dal B sino al C. il secondo parimente maggiore dal C. terza corda à voto, sino al primo tasto (che perciò forma la voce bD. & non ✕C) il terzo solo minore dal primo tasto al secondo, D: & il quarto parimente maggiore dal secondo tasto al terzo, che forma la voce b E, & non la ✕D; ch'è quello del quale discorreuamo di sopra. Or qui se bene il sottilissimo Salinas và formando vn'argomento *ab impossibili*, per prouare questa egualità de' semituoni, non conclude però niente; mentre noi gli concediamo quello, ch'egli adduce per assurdo, & impossibile. si come dunque ne' Cembali vi sono le Diesi, ò *implicitè*, ò *explicitè*, come egli dice; cioè in potenza, come in quelli, che non hanno i tasti neri spezzati; ò in atto, come in quelli, che gl'hanno; così anco nella medesima maniera l'hanno i Liuti, Viole &c. in potenza, come le Viole comuni; in atto, come quelle, che hanno quel tastino di

più

più , e'l nostro Violone Panarmonico . Mà per mostrare che nella Viola non vi siano le Diesi (ò in atto, ò in potenza) & conseguentemente vi siano i semituoni eguali (la quale sequela si concede) egli si serue di questo mezzo termine, con dire, che tre ditoni, come si vede nel Cẽbalo, non compiscono l'ottaua: la quale contiene cinque tuoni eguali, & due semituoni maggiori, cioè vn tuono, & la Diesi; & pure, dice egli, nella Viola, ò Liuto tre ditoni, ò terze maggiori compiscono l'ottaua: dunque non vi sono le Diesi. Mà egli non s'accorge della fallacia: poiche allora sarebbe vera l'illatione, quando quei ditoni del Liuto, ò Viola fussero eguali à quei del Cembalo: il che si vede manifestamente essere falso; perche nella Viola, & Liuto sono molto maggiori, & più imperfetti, che nel Cembalo; per esserui quella Diesi scompartita frà gl'altri interualli; massime frà i semituoni minori, che noi confessiamo in detti Instrumenti essere accresciuti; mà nõ però tanto, che arriuino à vn gran pezzo à i maggiori. Mà vediamo, come proceda l'argomento, ch'egli fà su'l fine del capitolo 28. lib. terzo. Essendo, dice egli, il terzo tasto della seconda corda nella Viola (egli comincia dalla più sottile) vn'ottaua sopra la quarta à voto (chè C. *sol, fa, vt*) & conseguentemente facendo anco l'ottaua la medesima seconda corda al quarto tasto, sopra la quarta al primo; è forza, ch'il medesimo interuallo sia dal terzo tasto al quarto, nella seconda corda, che dalla quarta à voto al primo. mà perche si suppone, che dal ciglietto, ò capotasto al primo tasto sia il semituono maggiore, dunque parimẽte sarà maggiore dal terzo tasto al quarto *quoniam de octauis idem est iudicium*. et pure questo ripugna all'ordine de' semituoni, che si suppongono alternatiuamente disposti, vn maggiore, & vn minore; perche essendo maggiore dal secondo tasto al terzo, quello che segue

dal terzo al quarto, deue essere minore. dunque l'istesso sarà maggiore, & minore: ch'è impossibile. Mà il buon Salinas si fonda sù due presupposti falsi: l'vno è, che due semituoni maggiori nelle Harmonie diuise per semituoni, non si possino seguire: il che pure dalla figura quì posta si conosce esser falso.

Semit. Semit. Semit. Semit. Semit. Semit. Se-
mag. min. mag. min. mag. mag.

mit. Semit. Semit. Semit. Semit. Semit.
min. mag. min. mag. min. mag.

Procedendo questo dall'essere amēdue maggiori quei semituoni, che compiscono l'ottaua, con li cinque tuoni: & perciò, credo io, si vede in questa sorte d'instrumenti, che d'ordinario il quarto semituono non è tanto disegua-le al terzo, quanto il secondo al primo. L'altra suppositio-ne, in che egli s'inganna, è che il medesimo semituono non faccia mai l'vffizio di maggiore, & di minore in que-sti instrumenti. Et pure il contrario dimostrammo, doue parlammo delle terze, & decime maggiori. In somma (per dare, come vna regola generale à conoscere il valore de' tasti in questa sorte d'Instrumenti) ne' tre primi semituo-ni si vede, quasi per tutto osseruato l'ordine scambieuole d'vn maggiore, d'vn minore, & d'vn maggiore: come accennai di sopra: nel quarto poi si conosce maggiore va-

riatione,

riatione, che in tutti gl'altri: & pare, che sia proprio, come si dice, la pietra di scandalo in questo spartimento: poiche, se bene comunemente tiene luogo ancor esso di maggiore; tuttauia in qualche instrumento, vediamo che s'accosta assai al semituono eguale: mercè, che gli conuiene spesso fare l'vffizio del minore; come nel Liuto alla sesta corda; doue forma il semituono b ♮. se bene tale semituono nell'Accordo perfetto s'auuicina al mezzano: essendo di proportione $\frac{135}{128}$: ch'è vn comma di più del semituono minore, & sesquiuigesimoquarto. Mà nell'altre quattro corde susseguenti; perche tal semituono cade trà il ✕ diesi, e'l b molle, molte volte serue all'vno, & molte all'altro: dalche ne seguono le imperfettioni suddette. È ben vero, che più s'appressa al maggiore, che al minore. Et però si sente vn tuono assai accresciuto frà il secondo, e'l quarto tasto: anzi ne' manichi di cetera meglio scompartiti si vede, che poco diuaria dal terzo: la qual cosa auuertendo (benche per pratica, & in confuso) gl'artefici di questi instrumenti, sogliono comunemente toglier via detto tasto; almeno nelle corde acute: già che nella quarta, che cade in E *la*, *mi*, ò in a *la*, *mi*, *re*, secondo diuersi accordi, non si vede seguire inconueniēte alcuno dalla continuatione di due semituoni maggiori cioè trà il secondo, e'l terzo: & frà questo, e'l quarto, che corrispondono à queste voci ✕F, G, bA, ouero ♮, c, bd: doue nelle corde acute, par ch'habbino voluto leuar l'occasione di far quel tuono aumentato dal secondo al quarto tasto, quando vi fusse. Di modo, che essendo la prima & più sottile corda della Cetera à voto D *la*, *sol*, *re*, & al terzo tasto F *fa*, *vt*; perche vi manca il quarto tasto, non vi si troua l'F *fa*, *vt*, solleuato; come corda cromatica; nè il G *sol*, *re*, *vt*, abbassato, come corda poco ordinaria: la quale mancanza di tasto sarebbe molto scom-

moda nella seconda corda c *sol, fa, vt:* poiche in detto tasto caderebbe la voce e *la, mi,* ordinaria,& Diatonica; se non fusse, che l'istessa voce si troua nella prima corda: mentre non è distante della seconda più d'vn tuono: le quali cose mi marauiglio, che sin'ora non siano state osseruate. Gl'altri semituoni, che seguono poi, par che alternatiuamente procedino per vn minore, vn maggiore &c. Mà se alcuno non si sodisfarà di queste esperienze, potrà per vn'altra strada venire in cognitione di tale disegua-glianza. Accordato, che hauerà vn Liuto, ò Viola, prẽda vn'instrumento di 13. corde, & di dodici semituoni eguali, diuisi geometricamente con le XI. mezzane proportionali, ò altrimenti; in guisa che la prima con la decimaterza corda faccia l'ottaua; la quale accordandola con vna del Liuto, ò della Viola, vada poi confrontando le voci di mezzo, vna per vna, d'amendue gl'instrumenti. Ilche fatto egli conoscerà manifestamente due cose: l'vna è, che quasi nessuna voce de' due instrumenti s'accorderà insieme, & vi sarà grandissima differenza d'accordo. L'altra, che in questo instrumento, geometricamente diuiso nessuna consonanza quasi vi si trouerà: & riuscirà del tutto impraticabile. Per il contrario, se alcuno confronterà detta ottaua d'vn Liuto, ò Viola con vn Cembalo participato; anzi con vn temperato all'Accordo perfetto, ò altro instrumento simile, facendo il paragone principalmente de' semituoni, poca differenza vi trouerà. Il nostro Violone Panarmonico è anco attissimo à far conoscere questa verità. Imperoche hauendo attualmente la differenza del semituono maggiore, & del minore; & aggiustandosi i suoi tasti per l'appunto con le voci del Cẽbalo; se si paragonerà toccandosi i suoi tasti doppij (che sono gl'ordinarij, e che formano i semituoni maggiori sopra le corde a voto) con vna Viola, ò Tiorba; pochis-

sima

ſima, & quaſi neſſuna differenza v'apparirà. Mà ſe ſi cõ-
fronteranno i taſti ſemplici, che formano i Semituoni mi-
nori, ò pure ſe n'interporrà vn'altro frà amendue, per for-
mare i Semituoni eguali, allora ſi conoſcerà quanto tali
voci s'allontanino da quelle della Viola. Vana dunque ſi
deue reputare la fatica di quelli che con diuidere il tuo-
no in quattro parti ò Dieſi eguali (come intendo hauer
fatto vltimamente in Francia vn Monſieur le Maire So-
natore di Liuto per teſtimonio dell'erudito Padre Mer-
ſenne) hanno creduto di reſtaurare il Genere Enarmoni-
co; & comporre modulationi eccellenti; nel che confeſſo
anch'io d'eſſermi ingannato, quando io feci fare la Lira
Barberina, prima d'hauer ſufficiente peritia di queſte ma-
terie: imperoche hauendo fatto diuidere quella taſtiera,
che ſerue alle corde d'ottone, in quarti di tuono egual-
mente diuiſi, riconobbi eſſer tale diuiſione imperfettiſſi-
ma; & appena poteruiſi trouare alcuna conſonanza; on-
de fui coſtretto à mutarla. Tale anco riuſcirebbe quella
del Vicentino di cinque parti eguali; ſe ſi riduceſſe in
pratica; & molto più quella di Monſieur Titelouze ap-
preſſo il medeſimo Padre Merſenne; che preteſe di ſpar-
tire il tuono in trè. Poiche in effetto la natura dell'Ar-
monia è tale, ch'ella aborriſce quanto può, ogni ſpartimen-
to eguale, & Geometrico. Onde è ſtato anco pena per-
duta quella del Zarlino, del Salinas, & del Gallilei; i qua-
li con lunghe, & faticoſe operationi, hanno inſegnato il
modo di diuidere geometricamente i manichi, & taſtiere
de gl'Inſtrumenti; ſupponendo di ſeguire in ciò la ſcuola,
& principij d'Ariſtoſſeno. Mà come anco in ciò coſtoro ſi
ſiano ingannati; inſieme con tutti quelli, che tengono,
che gl'antichi ſi ſeruiſſero in pratica de' ſemituoni, & quar
ti di tuono eguali; hora è tempo di dimoſtrare. Ariſtoſſe-
no Tarentino, come ben ſanno gli eruditi, hà ſoprauan-
zato

zato di gran lunga quanti mai hanno scritto di cose Musicali: sì per il gran numero, & varietà de' libri, ch'egli vi compose (de' quali appena alcuni pochi fragmenti hoggi n'habbiamo) come per la sua varia eruditione, & l'opere innumerabili, ch'egli lasciò nell'altre facoltà: & per hauer apparato la Filosofia dalla bocca d'Aristotile medesimo, & la Mattematica da i più illustri Pitagorici: onde perciò la sua dottrina fù abbracciata senza contrasto da tutti i prattici: & chiunque scrisse doppo lui, ò *ex professo*, ò incidentemente, di cose Musicali, ne fece sempre honoratissima mentione. Contuttociò, ò sia per la gara, che regna d'ordinario frà i litterati, ò per non l'hauere inteso, ò non voluto intendere, è stato ripreso in molte cose da Tolomeo: sottilissimo scrittore in vero, & grandissimo Mattematico: mà non da paragonarsi in modo alcuno ad Aristosseno nelle cose di Musica. Ne sono mancati à i tempi nostri virtuosi ingegni, che per affettione d'vn tal personaggio, hanno preso, come si dice, à spada tratta à difenderlo. Frà l'altre oppositioni, che gli fà Tolomeo (benche il Zarlino seguendo la versione del Gogauino, dica contra gl Aristosenici) vna si è, ch'egli non facesse bene à porre la consonanza Diatessaron di due tuoni, & mezzo: contra il quale canonicamente dimostra, ch'il semituono (che con due tuoni compone questa consonanza) è meno della metà. Proua similmente, che la Diapason è minor di sei tuoni, & simili altre cose: le quali è da credere, che Aristosseno consumatissimo nella scuola Pitagorica, ottimamente sapesse. Carlo Valgulio Bresciano huomo molto erudito, & versato ne gl'autori Greci di questa facoltà, lo difende con dire, che se bene il tuono per via di numeri (cioè harmonicamente) non si può diuidere in due parti eguali: tuttauia si può diuidere Geometricamente, ò per via di linee, & della quantità discreta, mostrando

strando in certo modo, che gl'argomenti di Tolomeo sono calunniosi, & sofistichi. Il Gallilei poi và sottilizando con dire, ch'egli non diuideua il tuono, come semplice Mattematico nella quantità continua: mà come Musico nel corpo sonoro, la qualità del suono, & non la quantità della linea, ò corda, ò spatio, che lo vogliamo dire, in parti eguali: nelche vien meritamẽte ripreso dal Zarlino. Mà noi crediamo in altra maniera meglio fondata, & più vera, potersi difendere la di lui dottrina. Imperoche indrizzando tutte le sue fatiche alla pratica, & come quello che primariamente deferiua al senso, & secondariamente alla speculatione, partendosi in ciò da i Pitagorici (le massime de' quali non vedeua per tutto corrispondere all'esperienza) volle anco nel modo di parlare conformarsi co i Prattici de suoi tempi. Onde chi gl'hauesse dimandato, che cosa è tuono? hauerebbe risposto esser quell'interuallo, con che la Diapente eccede la Diatessaron, & non à guisa de' Pitagorici vn'interuallo, che nasce dalla proportione Sesquiottaua: & perche i Prattici di quel tẽpo, nel quale diligentissimamente questa facoltà s'insegnaua, si seruiuano molto acconciamente della Diesi, come misura comune di tutti gl'altri interualli: essendo questo il minimo che si possa cantare; perciò misuraua anch'egli le consonanze, & interualli maggiori in questa guisa: dicendo, per essempio, che la Diatessaron è vn interuallo di due tuoni, & mezzo, ò di dieci Diesi. La Diapente di tre tuoni, & mezzo, ò di quattordici Diesi: & così gl'altri. E di simile metodo si seruì non solo doue le Diesi sono pari: mà anco doue si prendono in numero impari, & si diuidono: come egli fà diuidendo il Tetracordo del suo Diatonico molle, con assegnare al primo interuallo due Diesi, tre al secondo, & cinque al terzo: & nel cromatico detto Emiolio, egl'assegna i due primi interualli

terualli d'vna Diesi & mezza ciascuno: & il rimanente di sette. Il qual metodo, che sia stato molto conforme alla buona pratica di quel tempo, si può conoscere da questo, che, come egli dice nel secondo libro de gl'Elementi Harmonici, il flauto Lidio era distante, secondo alcuni artefici dal Frigio, tre Diesi, ò quarti di tuono: & l'antico Diagramma vniuersale de' Tuoni restaurato da noi cō la correttione del testo d'Alipio, era diuiso per maggior commodità in tanti spatij eguali; (Boetio gli chiama pagellas, i Greci σελίδας) quante Diesi sono dalla più graue voce dell'Ipodorio alla più acuta dell'Iperlidio. Nè per questo debbiamo credere, che gl'antichi adoprassero in pratica quest'interualli di semituoni, & Diesi eguali: se bene quādo si modulino fino à due Diesi eguali, come si fà nell'Enarmonico Genere, non da fastidio: purche da esse si cōponga il nostro semituono, detto maggiore $\frac{16}{15}$: & la ragione è, perche quanto alle consonanze prime (quinta, & quarta) non lasciano per questo d'essere giuste; come è necessario: & l'altre (cioè terze, & seste) non essendo nè maggiori, nè minori; mà in quel mezzo; poco importa, che siano più, & meno diminuite, ò accresciute: poiche in ogni modo, ò sono consonanti, ò si possono adoprare consonantemente; come altroue hò dimostrato. E che gl'antichi in pratica non si seruissero di questa egualità d'interualli assai per mio giuditio si proua da quello, che diceuo disopra della grandissima imperfettione delle consonanze, che ne segue: troppo aliena dall'esattezza di quei sublimi ingegni. Et tanto più, che i più comuni instrumenti, & più nobili, come la Lira, & la Cithara haueuano le corde in aria, & non si tasteggiauano, come il Liuto: il quale però fù conosciuto da gl'antichi; come ne fanno fede due bassi rilieui di quell'età: ne' quali si vede scolpito. Che se ad alcuno parrà, che cotali interualli e-

guali,

guali, perche non si riduceuano in atto, non potessero ragioneuolmente far l'vffizio di misura comune de' maggiori interualli, costui s'inganna all'ingrosso: perche l'istesso segue in alcune monete; verbi gratia nel soldo; il quale, se bene in qualche paese è moneta imaginaria, tuttauia serue benissimo per misura, ò particella di monete maggiori. Ilche voglio confermare anco con vn'altra similitudine. Quando noi sapessimo di certo, quante miglia per l'appunto siano da Roma à Viterbo; da indi à Siena; & da Siena à Firenze; ò per essere state anticamẽte misurate con esattezza, ò altrimenti; poco darebbe fastidio, ch'elle non fussero poi eguali, & esattamente scompartite, come non sono: & similmente le Poste: perche tanto seruono à i viandanti: i quali non misurano le loro giornate col numero delle miglia; mà con gl'alloggi, & altre occasioni: & così anco faceuano gl'antichi Musici; & hoggi fanno i Moderni; gouernando la serie delle loro melodie, con le Posate, per così dire, delle Consonanze, che debbono essere giuste; senza darsi briga di qual misura siano i loro tuoni, ò semituoni: poiche la natura stessa del Concento gli sforza à farli giusti. Niuno, credo io, dirà che la Musica, che s'vsaua à tempo del Gaffuro, & del Glareano, fusse diuersa dalla nostra; ò che il loro semituono vsuale, fusse differente dal nostro; & tuttauia gli scrittori di quel tempo lo chiamano minore, prẽdendolo per il Limma; & supponendo che si cantasse il Diatonico Ditonieo, ò Pitagorico; come che poi il Fogliano, & appresso gl'altri, habbino conosciuto, ch'egli è veramente maggiore; & di proportione Sesquidecimaquinta. Aristosseno dunque vedendo esser poco necessaria per la pratica quell'esatta notitia de gl'interualli Musicali che professauano i Pitagorici) massime dissonanti:

poco vi badò; & vsò alcuni modi di parlare, che diede-
ro poi occasione à i suoi emuli di calunniarlo. Mà se hog-
gi hauessimo i suoi scritti, sono sicuro, che non vi troue-
remmo stabilita, questa egualità in pratica, come ne anco
si troua ne' suoi Elementi Harmonici (che di tante sue o-
pere soli, quasi ci sono restati, & non interi) benche ei
si serua del termine di metà, & simili, quando parla de'
tuoni, & semituoni. E chi sà, ch'egli non s'inducesse an-
co à questo, dall'hauer vdito qualche differenza nel canto
di questa, & quella natione, quanto à i semituoni: la
quale mi pare verisimile, che si trouasse in quei tempi, per
la gran diuersità, che haueua vn popolo dall'altro in tut-
te le cose, e per conseguēza nel modo di cātare: benche il
Zarlino, & altri tenghino per fermo, ch'il solo Diatonico
Sintono, sia il naturale. Mà che mi risponderanno costo-
ro, s'io gli fò vedere vn passo del medesimo autore, che
conferma chiaramente il mio parere? Verso la fine del pri
mo libro de gl'Elementi, hauendo detto in proposito del
Tetracordo Enarmonico, che tutto quello, che può fare
la voce è di modulare due Diesi nel graue, & non più; &
verso l'acuto, ò sopra di esse, intuona almeno quello, che
resta della Diatessaron (detrattone cioè le dette due Die
si (soggiunge queste parole. Τοῦτο δ' ἐστὶν ἤτοι ὀκταπλάσιον τῆς ἐλα-
χίστης διέσεως, ἢ μικρῷ τινὶ παντελῶς καὶ ἀμελῳδήτῳ ἔλαττον: cioè. *E ta-
le interuallo è ottupla* (cioè otto volte più grande) *della
minima diesi* (cioè Enarmonica) *ò in somma d'vn tanti-
no & incantabile, minore*. Le quali parole assai palesano,
com'egli conobbe, ch'il Ditono, che s'intonaua per terzo
interuallo Enarmonico, giustamente parlando non arri-
uaua à otto Diesi di quelle, che si modulauano ne' due
primi interualli; perche componeuano il semituono mag-
giore, quattro de' quali eccedeuano detto ditono. Il che

non

non hauerebbe potuto dire, se in pratica hauessero intonato vn semituono eguale, spartito in due diesi, come sino adesso i Musici hanno creduto. E se questa proua, non basta, portiamone vn'altra in campo d'vno de' suoi principali seguaci, cioè d'Aristide Quintiliano; i tre libri del quale forse altro non sono, che vn sommario dell'opere Musicali di quello. Questi nel primo libro, doue descriue tutti gl'interualli, che s'adoprano nella Musica, dice così. Τούτων δὲ τῶν διαστημάτων ἐλάχιστον, μὲν ἐστιν ὡς ἐν μελῳδίᾳ δίεσις ἐναρμόνιος· εἶθ᾽ ὡς παχύτερον εἰπεῖν, τὸ ταύτης διπλάσιον; cioè *Di questi interualli il minimo, quanto appartiene alla melodia (ò al cantare) è la diesi Enarmonica: di poi il semituono doppio di quella, per parlare grossamente*. Onde si vede essersi gl'antichi Aristosenici benissimo accorti, che propriamente parlando, & esattamente misurando gl'interualli, vn mezzo tuono giusto, non arriuaua à due diesi Enarmoniche. Vn'altro argomento efficace in confermatione di questa verità, si può pigliare dal Diagramma vniuersale antico; il quale ordinatamente contiene tutte le voci di ciascun Tuono, con quelle distanze, che frà essi s'interpongono: & è con tale artifizio disposto, che se bene ogni Sistema Disdiapason comprende 48. diesi, 24. semituoni, & 12. tuoni, in apparenza eguali, se guardiamo alle linee, & caselle nella carta; tuttauia si conosce, che esattamente parlando, non possono reputarsi per eguali; anzi che diseguali trà loro si modulauano. Indizio di questo certissimo ce n'è il vedere, che non tutte le voci, che si trouano paralelle, & nella medesima drittura, hanno i medesimi segni; anzi alcune sì, & altre nò: poiche in effetto si vedono hauere i medesimi segni quelle, che realmente nella pratica delle voci, & de gl'Instrumenti, erano vnisone; & diuersi quelle, che non erano vnisone.

Per essempio, douunque le voci, ò corde del Tuono Dorio, corrispondono à quelle dell'Ipodorio, con la medesima nota s'esprimono: verbi gratia, questa N ╤ è segno della Proslambanomenos del Tuono Dorio, & della Lichanos Hypaton dell'Ipodorio: le quali, perche sono vnisone, si segnauano con l'istessa nota. Per il contrario, prendiamo il segno π ȝ. dell'Hypate Hypaton dell'Ipoiastio; ch'è il primo di quelli, che s'incontrano paralelli, con le voci, ò corde dell'Ipodorio; & vederemo, che s'incontra col b ω segno della Parhypate Hypaton Hypodoria: & con tutto ciò sono diuersi; perche in realtà non erano nella medesima tensione: benche per commodità della pratica si ponessero nella medesima drittura, & paralelli. E ciò si proua in questo modo. è certo, che l'Armonia Ipofrigia è vn tuono più acuta dell'Ipodoria: dunque l'istessa distanza è frà i loro termini; così nel graue, come nell'acuto: & però vediamo, che la Proslambanomenos Ipofrigia hà l'istesso segno ȝ ε, che l'Hypate Hypaton Hypodoria. Questa distanza di tuono, si diuide dal Tuono Ipoiastio, mezzano trà amendue, in due semituoni diseguali: onde è forza, che sia più vicino all'vno, che all'altro: à qual dunque s'accosterà più? all'Ipofrigio: & però l'Ipoiastio si chiamaua anco Ipofrigio più graue; & non Ipodorio più acuto: onde à quello s'accostaua per il semituono minore, & all'Ipodorio per il maggiore: & con quello haueua più voci comuni, & vnisone (come si vede nel Diagramma) che con l'Ipodorio. Questa conuenienza si scorge benissimo trà la Mese del Tuono più acuto, & la Trite del Tuono prossimo più graue: & perciò alternatiuamente hanno l'istesso segno, quando sono vnisone; ò diuerso, quando non sono. Così noi vediamo, che la Trite dell'Ipodorio è vn ɤ, la Mese dell'Ipoiastio vn x,

la Trite dell'Ipoiastio vn ◆, & la Mese dell'Ipofrigio parimente vn ◆. E con quest' ordine si procede fino al più acuto Iperlidio. Dalche si può conoscere, che alcuni Tuoni erano da i loro propinqui distāti per il semituono maggiore; come il Dorio dall'Ipolidio, il Missolidio dal Lidio: altri per il minore; & così anco i meno principali, cioè l'Iastio, & l'Eolio, co' loro subordinati, da vn lato haueuano il semituono maggiore, come l'Iastio dal Dorio; & dall'altro il minore, come l'istesso dal Frigio. La quale differenza, se non fusse stata osseruata da gl'antichi; mà si fussero anco in pratica seruiti de' semituoni eguali; prendendo, verbi gratia, l E *la*, *mi*, col b. molle, per il D *la*, *sol*, *re*, col diesi ⌘, ò al contrario (come credono alcuni che si faccia nel Liuto) che occorreua moltiplicare tanto i segni? mentre vn medesimo poteua seruire per tutte quelle voci, che nel Diagramma s'incontrano paralelle? Nè alcuno credo di sano giuditio attribuirà quest'errore à gl' antichi; i quali si vede, che non moltiplicarono le cose, senza necessità. Or perche alcuni Sonatori di Liuto, & di Tiorba con vana presuntione cercano di persuadere à i giouani, ch'il loro instrumento, è il più perfetto di tutti; & che vi è tutto quello, che si troua ne' Cembali spezzati; & nelle nostre Viole Diarmoniche: etiamdio la diuersità de' veri Tuoni; e'l Genere Enarmonico stesso; io gli auuertisco à non prestare così leggermente fede à queste chiacchiere; mà prima di creder nulla, farne fare la proua chiara, & euidente. Ciò dico: perche non basta toccar quattro, ò cinque botte piene; & poi dire, che vi fanno tutte le consonanze, che sono ne' Cembali spezzati; mà bisogna farli fare il paragone à voce per voce, nel Liuto, ò Tiorba (che quanto alla diuisione non differiscono) col Cembalo; & di qualche consonanza separata; à voler che

restino chiariti; poiche è troppo euidente, che quella voce, che adoprano per ✕ d. à fare terza maggiore sopra il b *mi*, non gli può seruire per b *e* à far con essa la quinta, sotto il b *fa*, di b *fa*, ♮ *mi*, essendo troppa la differenza, ch'è trà di loro; cioè poco meno di due commi: la quale non sò vedere, come presumino, che non guasti la cōsonanza; mentre la metà d'vn comma, per opinione de' migliori Musici è sufficiente à guastarla. mà come si dice, ogn'vno tira l'acqua al suo molino: con questa differenza però, che i galant huomini la vogliono pura, & chiara: mà certi Ciarlatani l'intorbidano à posta; perche non sia facilmente riconosciuta. Nè il dire, che la Tiorba, e'l Liuto sarebbono instrumenti molto imperfetti, & non vi si potrebbe sonare ogni cosa, gli suffraga punto: poiche è ageuole à rispōdere, che questi instrumenti di manico nō sono, nè più perfetti, nè più imperfetti d'vn Cembalo ordinario, senza gli spezzati. dalla participatione del quale tanto poco s'allontanano, che appena si conosce: come per esperienza si può vedere. E si come nel Cembalo semplice si può sonare ogni cosa; mà con molte imperfettioni, doue occorrono melodie Metaboliche, ò variate di diesi ✕, & b. molli, l'istesso, & non più ne' suddetti instrumenti di manico può praticarsi. Al che se non è stato auuertito sin'ora, ò postoui rimedio, con aggiunta d'altri tasti; ciò è seguito perche nel passato secolo, poco s'attendeua à queste melodie metaboliche; le quali hauessero bisogno di due voci: per essempio, trà il D, & l'E, ò trà il G, & l'A. Mà perche alcuno di questi, che non vorrebbono vedere nuoue perfettioni nella musica (alle quali, ò per l'età, ò per l'ostinatione loro, non possono accomodarsi) per saluare questa pretesa perfettione de gl'Instrumenti di manico, m'hà replicato, che cō l'aiuto del dito si

può

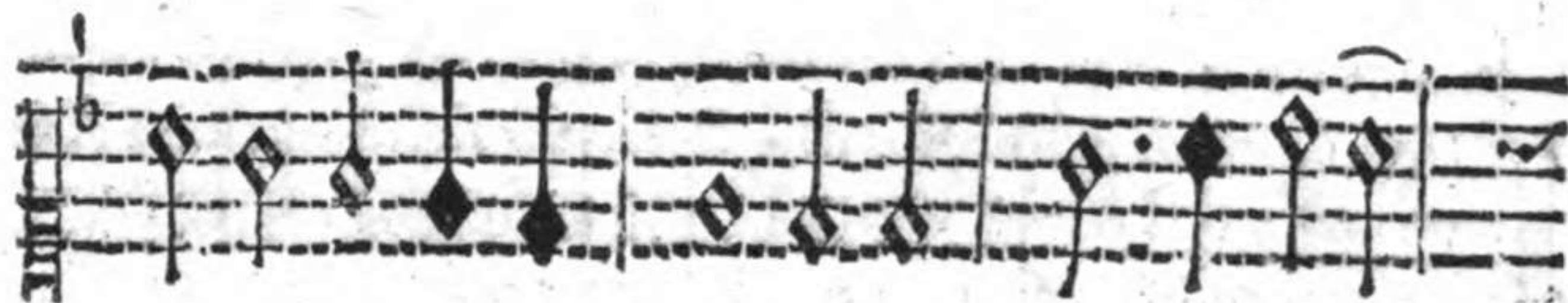
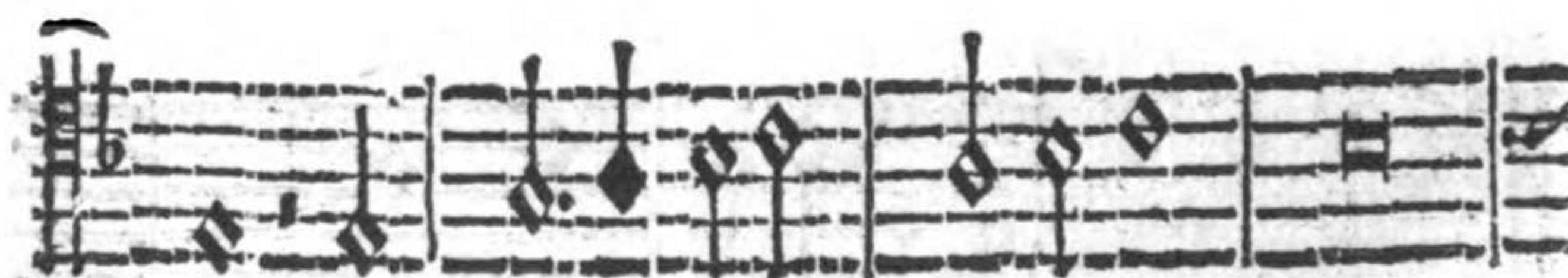
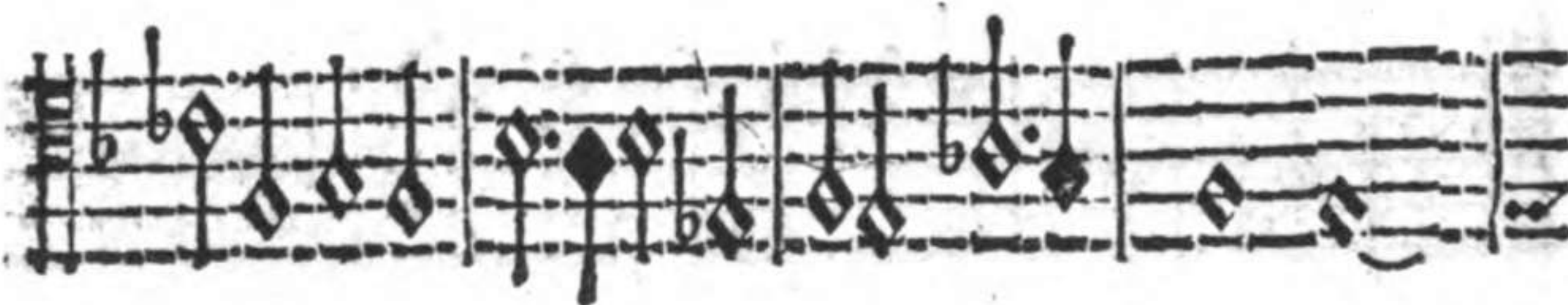
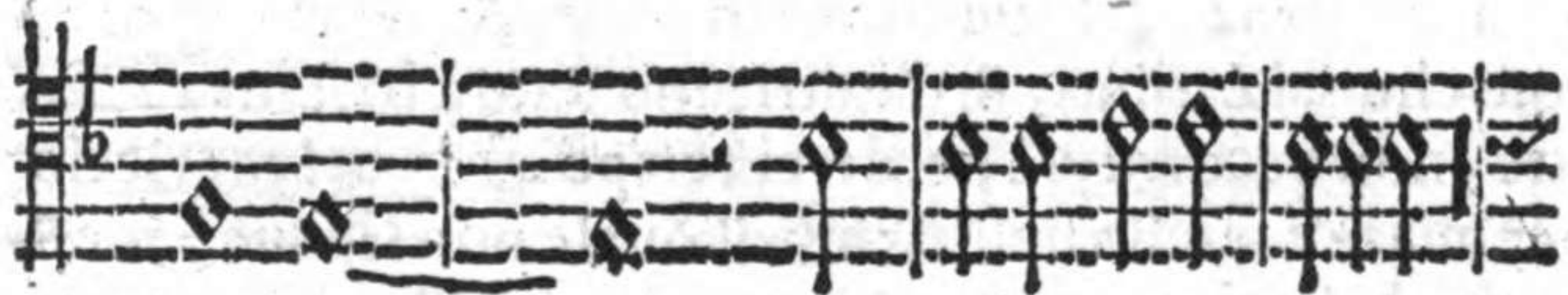
può supplire, quanto bisogna, à qualunque interuallo; & per conseguenza vi si possono trouare quelli, che attualmente non vi sono formati da i tasti, voglio auuertire gli studiosi, che questa è vna mera impostura: prima perchè se bene nella Viola, ò Tiorba, per essempio, si possono con prolungare il dito oltre il tasto, inacutire le voci di qualche poco; tuttauia ciò à pena riesce in volerle abbassare. Secondo perche non è possibile far questa alteratione, se non in vna corda sola. Terzo perche non si può fare d'vna misura certa, & determinata: anzi hora riuscirà più, hora meno. E benche ciò si faccia nel Violino, questo è suo priuilegio particolare; per cagione della breuità delle corde; & per conseguenza de' semituoni, che potentialmente vi sono: onde, per poco che si spinga il dito auanti, in vece del semituono minore, vi si forma il maggiore. Quarto perche non si possono fare queste alterationi in tempi veloci; & nelle note lunghe ancora nõ riesce di farle ne i primi loro incontri (perche l'vdito non può giudicare di primo lancio, doue si richiedino) mà doppo, che l'orecchie hanno di già riceuuta la percossa, & l'offesa da quegli affronti poco consonanti: offesa, che tanto più si renderà sensibile, quando accaderà nelle principali, ò primarie consonanze, che dicono perfette: le quali non si sfuggiranno per l'auuenire da i Musici in certe corde pellegrine, & insolite (che hanno bisogno di tale aiuto) essendosi hormai auueduti, che sono vere corde Diatoniche, come l'altre; benche prese come in presto fuor del Tuono naturale, ò fondamentale delle cantilene.

Doppo d'hauer fatto il presẽte discorso vn musico principale & intendente, mio amico, m'hà fatto vedere vn Cembalo vltimamente comparso in Roma, di forma & tastatura non diuerso da gl'altri; mà accordato con i semituoni

tuoni eguali. La qual cosa ad alcuni compositori hà dato nell'humore in estremo, per la facilità, che di prima vista promette: parendogli, che sia qualche grande, & nuouo segreto nella Musica. Mà costoro non sapeuano forse, che simil cosa da molti, & molti, è stata tentata per il passato: & che, se facesse buon'effetto, è vn pezzo, che sarebbe stata riceuuta, & stabilita; perche la facilità, & breuità piace a tutti. doue l'imperfettione grande delle terze, & seste, che vi si sente; & la mala intonatione, che farebbono quelli, che vi cantassero sopra, è causa, che questo Accordo non è stato, nè sarà mai riceuuto: onde essendo stato pochi anni sono, prouato in Parigi da vn certo Monsieur Gallè (come scriue il curioso, & erudito Padre Mersenne) ne gl'Organi, & Clauicembali, non fù altrimenti accettato: per la grande alteratione, che si sentiua; massimamente nelle terze; & la picciolezza de' semituoni; che nelle cadenze reflesse del Soprano *fa, mi, fa,* troppo offendeua. Et in vero alterandosi in questo modo le consonanze poco meno che d'vn comma, come poco fà accennai, qual buon'effetto, se ne poteua mai aspettare? Nè gioua il dire, che le quinte pure si spuntano, & tuttauia si sopportano: perche l'alteratione, che si fà delle quinte nel comune accordo participato è pochissima cosa in comparatione di questa: quale nè anco hà le quinte giuste (perche allora s'accorderebbe il Diatonico Ditonieo) mà poco più perfette delle comuni. Nè è da credere, come alcuni dicono, che à lungo andare, quando l'orecchie vi saranno assuefatte, debbino contentarsi d'interualli così strani, & insoaui; essendo cosa, che repugna à i principij naturali, & alla proportione, che hanno le cose sensibili co i sensi. E perciò mai auuerrà, per essempio, ch'il fiele per l'assuefattione si renda grato ad vn pa-

lato,

lato, non corrotto, quanto il mele istesso. Tralascio la difficoltà, che trouano costoro in mettere in pratica questo loro accordo: nel quale mai si sodisfanno; incolpando sempre, ò l'instabilità delle corde, ò del tempo: perche finalmente con qualche operatione Geometrica, & facile, à ciò si potrebbe rimediare. Mà quello, in che fò più riflessione è, che (come hà notato molto bene il gentilissimo Signor Pietro della Valle) gran perdita farebbe la musica, togliendosi via la differenza del diesi, & del b. molle; & per conseguenza de gl'affetti allegri, & de' mesti; & molto più, che tutti gl'altri Instrumenti, per hauer la differenza del semituono maggiore, & minore, affatto discorderebbono da questi (che si potrebbono dire ὄργανα ἰσοτονιαῖα) & non si potrebbono mai praticare insieme; come per esperienza si può conoscere nelle Viole, accordandone vna, con vno di questi Cembali, temperati secondo questa nuoua, & Pseudaristossenica inuentione. Che e' non sia poi nuouo in Teorica, conoscasi di qui, ch'egli è quell'istesso, ch'il Gallilei, & gl'altri Aristosseni-ci chiamano il Diatonico Incitato d'Aristosseno; ch'essi crederono adoprarsi hoggi ne gl'instrumenti di manico. In sostanza poi è simile, & quasi l'istesso del Diatonico Ditonieo, ò Pitagorico; che in vn'altro Discorso hò mostrato, come ageuolmente si possa sentire nel Cembalo. Confesso, che la facilità, & breuità è da stimare molto; mà vorrei, che si bilanciasse vn poco più con la perfettione: il che se costoro facessero, non solo non preferirebbono tale Accordo al comune participato; mà anteporrebbono à questo il Perfetto: il quale con pochissima fatica di più, si può praticare; come hò mostrato assai chiaramente nel Cembalo, & nelle Viole.

Hor perche alcuni ſi credono di perſuadere, ch'il Diatonico preteſo d'Ariſtoſſeno hoggi ſi canti, & ſi ſuoni ne gl'Inſtrumenti di manico, per via di certa congettura, che cauano da vn Duo d'Adriano; il quale apparentemente reſta in ſettima, voglio che eſſaminiamo vn poco la coſa come ſtà: perche, ſe bene queſto loro argumento è tanto debole, & (vaglia à dire il vero) impertinente, & ſciocco, che qualunque perſona di mediocre ingegno fornita, & di qualche peritia delle materie Armoniche, può ageuolmente comprēderne da ſe la fallacia; tuttauia perche i ſemplici almeno non vi s'ingannino, come l'eſperienza m'hà inſegnato che auuiene, non ſarà fuor di propoſito il far queſta digreſſione. Il Duo dunque d'Adriano, è quel melo, che ſegue: che ſi pone da noi qui ſpartito, acciò meglio s'oſſerui il ſuo procedere; & tutti i ſuoi interualli, così *ſecundum altitudinem*, come *ſecundum longitudinem*.

Non

Non hà dubbio alcuno, che l'intentione d'Adriano nõ è stata, che nell'atto del cantare le Parti restassero in settima; nè tampoco, che alla ventesimaprima casella, per essempio, battessero insi eme vn'interuallo così dissonante, come è il Tetratono, ò quinta aumentata, ò superflua, che la vogliamo chiamare. Mà qual sia stato il suo fine, molti variamente n'hanno discorso nel secolo passato; & fattoui sopra mille speculationi, & misterij; che per mio credere non caderono mai nella mente d'Adriano. Frà gl'altri riferisce l'Artuso vna lettera d'vn certo Giò. Spadaro, scritta da Bologna à Pietro Aron; doue doppo vn lungo, & rozzo discorso, và concludendo, ch'il concento resta non in settima; mà in vna ottaua aumentata d'vn comma. Mà perche tutta questa dottrina è fondata in principij falsissimi (come che si pratichi l'Accordo perfetto; & che s adopri il Diatonico Ditonieo, & ch'il comma sia la differenza del semituono minore, & del maggiore) cose che dal Zarlino, & da altri sono state à bastanza refutate, non occorre più perderei tempo. Mà bel capriccio per mia fè è quello dell'Artusi: il quale non sapendo risoluersi chi habbia ragione frà quelli, che poco auanti lui disputarono sopra qual specie di Diatonico sia quella, che hoggi si pratica, & confessando, ch'Adriano non douea credere di praticare il Sintono di Tolomeo (secondo il quale egli dice, che questa cantilena non arriuerebbe all'ottaua) perche il Fogliano fù il primo à recare in campo questa dottrina; nulladimeno l'annouera trà gl'Aristossenici: benche di questa nuoua dottrina pseudaristosseni- ca poco, ò niente si parlasse in quei tempi. La quale, per quanto si vede, fù suscitata prima da Carlo Valgulio Bresciano intendentissimo della lingua Greca, & traduttore dell'opusculo di Plutarco de Musica; & maggiormente

poi

poi dal nostro Galilei. Or basta; l'Artusi non volendo pigliarla con nessuno, và dicendo, che se bene i moderni tengono, che la specie di Diatonico, che si canta, ò suona, è la Sintona di Tolomeo, pure tuttauia alcuni terrãno che sia quella d'Aristosseno. Di che ce ne fà fede M. Adriano con questo canto. Bella proua per certo. Mà vediamo, come proceda: egli asserisce dunque, ch'il Tenore entrando nella suddetta ventesimaprima casella in vece di modulare il C *sol, fa, vt*, col b. molle (come la nota è segnata) modula il b *fa*, ♮ *mi* (parlando col volgo così ambiguamente) cioè il ♮ *mi*; ch'egli suppone vn semituono eguale più acuto del b. *fa*, precedente, & vltima nota della ventesima casella: qual voce, secondo questa dottrina è l'istessa con C. *sol, fa, vt*, abbassato col segno b; & la seguente nota f. *fa, vt*, vuole, che si cambi in e *la, mi*; perche il detto Tenore scenda di quinta; & per conseguenza la detta prima nota di questa ventesimaprima casella faccia sesta minore sotto il Soprano; & la seconda faccia decima. Ilche concediamogli, che si faccia nelle voci, per non vsare cauillationi; benche potrebbe dire alcuno, che la detta prima nota s'intuoni b. *fa*, come la precedente, ò quando pure s'intuoni ♮ *mi*, si scenda poi di quarta in F *fa, vt*, diesato, & non di quinta in E *la, mi*: poiche se non ci milita altra ragione, che di saluare i semituoni eguali, perche non si potrà fare così bene quel salto di quarta, come di quinta; massime, perche in quel modo l'intonatione non si discosterà tanto da quella, che si segna? Mà la verità è pure, che tutta questa alteratione si fà per la difficoltà d'intonare questi interualli strauaganti, & insoliti; come è il salto di semidiapẽte, che cade trà le dette due note: aggiuntaui massimamẽte la durezza del Tetratono, che si sente nel Contrapun-

to, & gl'altri interualli dissonanti,che seguono,di Tritono, & di tre None consecutiue; da i quali sfuggendo naturalmente la voce, si lascia tirare da i più propinqui,facili, & consonanti. E cosi si deue credere; anzi tener per certo, che stando ferma la modulatione del Soprano, il Tenore tocchi veramente la corda ♮ *mi*, in vece della C *sol, fa, vt*, abbassata; facendo sesta minore, & poi quinta sotto il Soprano; & susseguentemente poi tre decime &c. per terminare cosi la prima, come la seconda parte, in ottaua perfetta; & non in settima. Il che stante, è cosa indubitabile, che questa compositione è fatta per le voci, & non per gl'instrumenti di qualunque sorte siano. E perciò nõ poco mi son marauigliato dell'Artusi prima, & poi d'alcuni, che l'hanno fatta sonare sù le Viole; poiche oltre l'essere hoggi mai assai chiarita la diuersità de' semituoni ne gl'instrumenti di manico medesimi; quando bene anco fussero eguali nelle Viole, non sò vedere, come la terminatione di questo Duo s'habbia à fare diuersa da quella ch'è segnata. Imperoche se noi prendiamo la nona nota del Tenore, ch'è vn e *la, mi*, acuta,& supponghiamo, che si cãti giusta, come è necessario; non precedendoli alcuno interuallo strano,che sforzi, ò alteri l'intonatione,è certo, che l'vltima nota di questa medesima parte perche si segna in E *la, mi*, graue,sarà distante giustamente per vn'ottaua. Or perche le voci rinchiuse dentro questi termini comunque si spartischino, ò in semituoni diseguali, ò eguali, rationali, ò irrationali, & in somma maggiori, ò minori, & come si vuole, non possono allargare ò restrignere detto interuallo, ò distanza di Diapason, ne segue di necessità, che,se si canterà, & sonerà giusto, cioè come si segna, le parti resteranno in settima: poiche il Soprano finisce in D *la, sol, re*. E perche con le voci so-

le

le è quasi impossibile di cantare il Duo, come è segnato: confesso, che finiranno in ottaua. Mà quanto à gl'Instrumenti; se si sonerà, per essempio su'l Cembalo Triarmonico, ò Hessarmonico; perche vi sono tutte le voci (potendosi trouare fino il C, col b. molle, con alterare vn tantino il ♮ *mi*, Enarmonico) non hà dubbio, che s'intonerà, come è segnato: & l'istesso seguirà in vn Cembalo ordinario; & nelle Viole: eccettuate però quelle voci, che non vi si trouano: verbi gratia, la detta C. *sol*, *fa*, *vt*, bemollata. le quali però non deuono, nè possono impedire, che quelle, che precedono, ò seguono, se si trouano ne gl'instrumenti, non si suonino, come stanno: per essempio il b. *fa*, dauanti, & l'F *fa*, *vt*, appresso. E però mi parue vn'esperienza ridicola, quella che fece vltimamente vno di questi Prattici (non sò per qual fine) facendo sonare questa compositione con due Viole; non come stà segnata; mà come s'altera dalle voci cantandola. E quanto all'Artusi possiamo dire, ch'egli habbia fatto, come chi per voler mostrare che vn'angolo d'vna fabrica sia dritto, & non ottuso, ò acuto, si seruisse della Regola, ò Squadra Lesbia; ch'era di Piombo, & si poteua allargare, ò restrignere, come si voleua. Possiamo anco cauarne questa conclusione per certissima, che Adriano non habbia hauuto altra mira in questo Duo, che di comporre per mero capriccio, & bizzarria, vn concento, che non si possa cantare, come si segna.

DISCORSO QVARTO
Sopra il Violone Panarmonico
Al Signor
PIETRO DELLA VALLE.

ESsendosi degnata V. S. Illustrissima d'honorare le mie fatiche, & inuentioni in materia di Musica, col praticarle frà i primi: anzi con impossessarlene di proposito, prima d'ogn'altro; e cōporui diuerse modulationi ad vna, & più voci; & così lunghe: come breui, & con farsi fabricare vn Cembalo Hessarmonico; & vn'Violone Panarmonico; era ben ragioneuole, ch'il Discorso fatto vltimamente da me sopra questo Instrumento, vscisse fuora, sotto la scorta del suo celebratissimo nome; già che per suo mezzo s'è fatto conoscere, & vdire da quasi tutti i più intendenti Professori di Roma; ch'il Lunedi Santo concorsero à gara all'Oratorio del Santissimo Crocifisso: doue da cinque de' migliori Cantori di questa Città, furono cantati i suoi non meno diuoti, che leggiadri versi sopra la sacra Historia d'Esther, da lei medesimamēte modulati in varij Tuoni, con l'accompagnamento di detti due Instrumenti; & ascoltati, con incredibil gusto, & applauso de' personaggi più sensati, discreti, & giuditiosi; che in grandissimo numero vi si trouarono. Prego dunque V. S. Illustrissima à porgere benignamente à questo mio, benche rozzo

Discorso

Discorso il suo fauore; già ch'ella gl'hà contribuito la materia, & l'occasione: nel quale vedrà anco, come per pascere la curiosità di molti, v'hò aggiunto alcune altre sorti d'Accordi strauaganti, & fino adesso non praticati.

Hauendo io conosciuto la grand'eccellenza de gl Instrumenti d'archetto, massime per la restauratione della buona, & antica Musica; hò giudicato, ben'impiegata ogni spesa, & fatica, ch'io facessi in perfettionarli; & trouarne di nuoue foggie, scompartimenti, & accordi. Essendosi dunque fabricati alcuni Cembali con due, & tre tastature, conforme alla mia inuentione; & conoscendo per la pratica, che hò de gli studij Harmonici, che accordandosi le Viole comuni al Tuono, ò tastatura Doria, malamente vi si trouerano le voci corrispondenti al Tuono, ò tastatura Frigia; & molto meno alla Lidia, ò Ipolidia; m'è riuscito di farne fabricare vn'altra sorte; nella quale tutte le voci di ciascun Tuono ageuolmente, & in perfettione vi si trouino: alla quale perciò ottimamente s'adatta il nome di Panarmonio, ò Panarmonico: voce presa da i Greci, & in particolare da Platone; il quale chiama *Organa Panarmonia*, quelli instrumenti, che ad ogni Armonia, Tuono, ò Modo s'adattano. Et ancorche le nostre Diarmoniche potrebbono in qualche maniera seruire; tuttauia ciò non riuscirebbe così ageuole, come vorremmo; & come è conueneuole all'instituto nostro, di non recare in campo se non cose ageuoli à praticare: poiche vi bisognerebbono alcuni tasti di più: i quali nelle Viole comuni recherebbono anche maggior confusione, & difficoltà. Or perche tal sorte di Violone era da noi destinata principalmente per l'accompagnamento de' Bassi continui, & per vso delle Scene, doue mirabilmente cōuiene, l'habbiamo fatto fabricare di notabil grādezza;

 acciò

acciò si senta in vna Sala grande, & piena di gente; & nõ resti offuscato da vno di questi Archicembali di forma grande, e di molti Registri; & si possa anco posare in terra, mentre si suona, senza hauerlo à tenerlo solleuato cõ le gambe. Quelli dunque, che habbiamo fatti fare sono di palmi sette, & vn dito, misura di Roma, dal fondo del corpo fino al ciglietto: de' quali, quattro & vn dito, ne occupa la lunghezza del corpo; & il restante il Manico. La foggia è trà la Venetiana, & l'Inglese; che c'è parsa la più bella, & commoda di tutte. Mà perche l'vso del Tuono Frigio richiede l'aggiunta d'vn altro tasto nello spatio del primo semituono, & del Lidio, ò Ipolidio, vn'altro di più nel secondo; considerando che la moltiplicatione di tanti tasti renderebbe la pratica di tal'instrumento troppo faticosa, & difficile; con ottimo rimedio, s'io non m'inganno, s'è proueduto à questo inconueniente; disponendo le prime sette corde, come nell' Arpa, tra loro distanti per grado; & l'ottaua sola distante dalla settima, vna Diatessaron, come nelle Viole comuni: sì per maggior estensione del Sistema; come perche vna corda sola, ò due, con poca fatica si possono toccare in più frequenti luoghi, che d'ordinario non si fà: & per essere sottili, non solo non peggiorano; mà più tosto migliorano di suono, con diminuirsi verso l'acuto. Questa dispositione dunque ne reca questo di commodo, che tre soli tasti sono bastanti per le prime sette corde; onde in questa parte il Violone riesce più facile d'ogni altra sorte: benche in contracambio la nouità dell'accordo generi alquanto di difficoltà particolare; aggiuntoui il bisogno, che vi è di girare l'instrumento più spesso, che gl'altri. Tuttauia la grã paucità de tasti, & così distãti trà loro, preponderà à mio giuditio alla nouità dell'accordo nell'age-

uolezza

uolezza del Sonare. Oltre che douendo ſeruire per i Baſſi continui (che poche volte vſano tempi veloci) ogni mediocre Sonatore, di prima viſta li potrà praticare, & con mediocre eſſercitio ſonarui anco ſopra le note veloci: ſenza che v'è vn'altro rimedio, quando il girar la Viola riuſciſſe ſcommodo nelle note nere; di ſeruirſi ſolo delle quattro, ò cinque più ſottili: perche baſtano; & l'altre ſono tante profonde di ſuono, che più toſto ſeruono per contrabaſſi, che per baſſi ordinarij; & perciò non ſono anco à propoſito ne' mouimenti veloci: i quali ripugnano alla natura delle coſe graui. Da queſta diſpoſitione di grado, due altri buoni effetti poi ne ſeguono. L'vno è che la riſonanza delle corde à voto rieſce ſempre più grata, & ſpiritoſa: nel che s'auantaggia aſſai l'Arpa ſopra il Liuto. L'altro che dalla diuerſa ſituatione delle quattro ſerie, ò gradi di voci; cioè del ciglietto (ò corde à voto) del primo, ſecondo, & terzo taſto, poſti ſecondo l'ordine de' Tuoni, Dorio, Frigio, Iaſtieolio, Lidio, ne naſce qualche diuerſità nella qualità del ſuono; che gli rende tanto maggiormente frà loro differenti. La prima terminatione dunque del ciglietto, ſerue alle voci del Dorio, & ſuoi correſponſali; & à qualchuna del Frigio. La ſeconda del primo taſto à quelle del Frigio; & à qualchuna del Lidio, & Ipolidio. La terza del ſecondo taſto all'Iaſtio, Eolio, & loro dipendenti. & finalmente la quarta del terzo taſto alla maggior parte del Lidio, & Ipolidio. Per maggiore chiarezza, & ordine ſi potranno poi differentiare queſti taſti in queſto, ò altro ſimil modo. Il ſecondo (ch'è quel de' b. molli per eſſere il più neceſſario, & corriſpondente à quello delle Viole comuni, ſi potrà far doppio all'ordinario. il primo (ch'è quello de' dieſi) ſi potrà conueneuolmente fare ſemplice. Il terzo (che ſi ſegna co i Dieſi, & b.

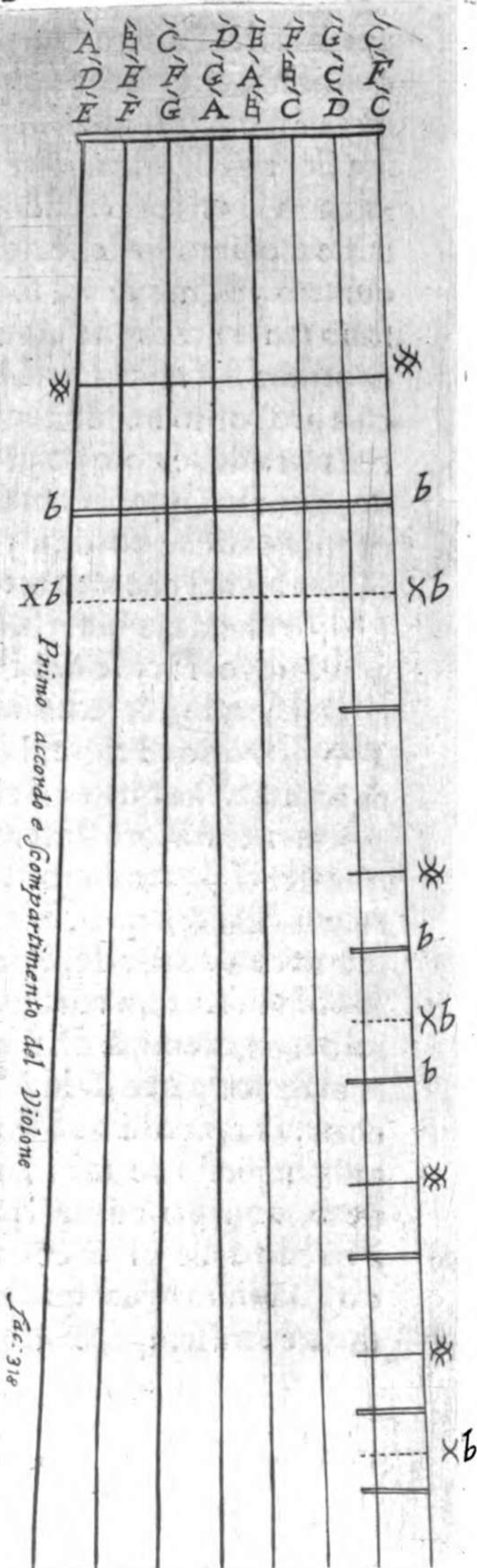
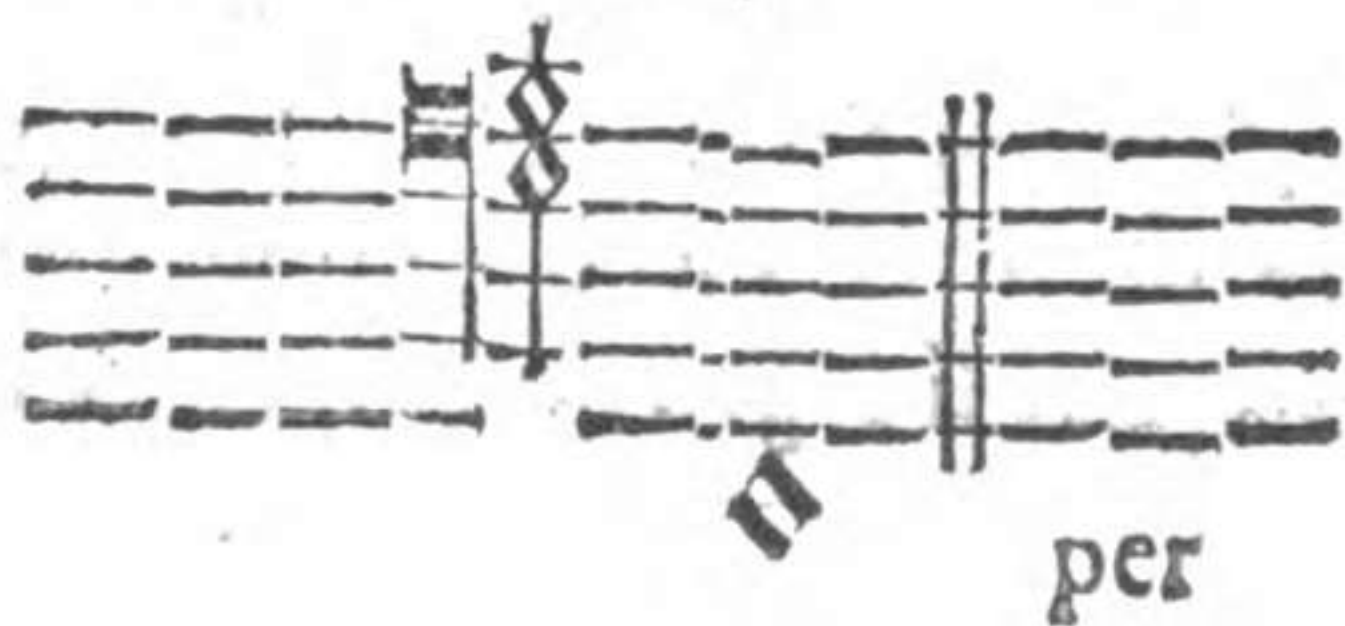
molli

molli, X b) si potrà similmente fare scempio; mà con minugia tinta in qualche colore (che s'accenna da noi co' pũti) osseruando l'istesso ordine anco in tutti i tasti della settima, & ottaua corda: come dalla presente figura meglio si potrà cõprendere: doue le lettere poste sopra le corde à voto mostrano le tre più conueneuoli maniere d'aggiustare quest'instrumento al Sistema de gl'altri (massime dell'Archicẽbalo di tre ordini, ò Cembalo Triarmonico) & delle voci humane: potendosi commodamente, nella prima corda, per essẽpio mettere l'E *la, mi*, il D. *la, sol, re*, & l'A *la, mi, re*: il qual E *la, mi*, per essere questo instrumento mediante la sua grandezza capace di voci molto profonde, lo ponghiamo corrispondente al C. *sol, fa, vt*, grauissimo, che qui si vede

A E C D E F G C
D E F G A B C F
E F G A B C D C

Primo accordo e scompartimento del Violone

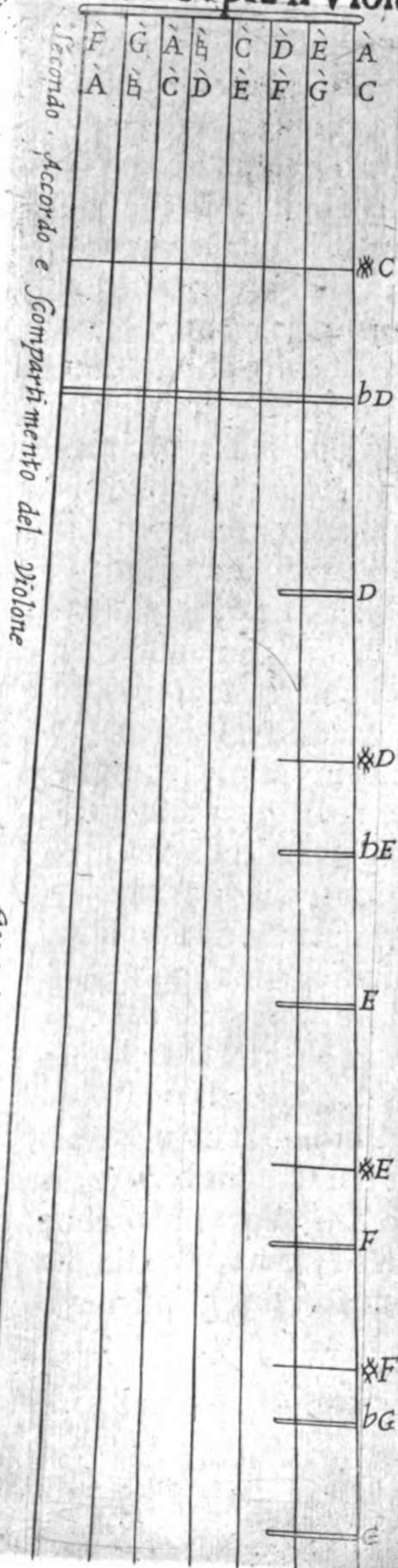
Fac: 318

per

per la distanza, che si suppone frà il Tuono Dorio, e'l Corista di Roma: dalla qual nota cominciano ordinariamẽte i Cembali comuni. Il D *la*, *sol*, *re*, poi dell'istessa serie si suppone vn tuono più giù (se vorremo armare il Violone di corde più grosse) ò pure vnisona alla sopradetta nota; quando volessimo porre il Sistema Dorio vn tuono solo sotto il Corista di Roma. Mà l'A *la*, *mi*, *re*, si potrà similmente porre vna quinta, ò vna quarta sotto la soprapostà nota C, del Tuono Corista: ò quando non volessimo, ò non potessimo, per cagion delle corde, scendere tanto basso, si potrà porre vn ottaua più sù; cioè sopra l'E *la*, *mi*, predetto; che corrisponderà all'F *fa*, *vt*, sotto la chiaue del Basso. la qual bassezza basterà bene per il Tuono Dorio; mà per l'Ipodorio vorrebbe essere più profonda. Sopra i tasti della settima, & ottaua corda non ci habbiamo poste le lettere; mà solo i segni d'alzamento, & d'abbassamento X, b, X b: perche ciascuno vi possa à sua elettione poruene vna de' tre ordini, qual più gli piacerà. La tastiera si, perche la mano scorra meglio per il manico libero da' tasti (eccettuatone quello, che si fà doppio) come per la commodità de' tagli, si potrà far staccata dal manico; & coprirla d'ebeno (come habbiamo fatto noi) fuor che ne' contorni, ò estremità; doue si potrà incastrare vna lista d'auorio; si per ornamento, come per commodità di poterui segnar sopra le lettere con l'inchiostro. Mà se eleggeremo più tosto di far corrispondere le corde à voto alla terza tastatura dell instrumento; cioè al Corista di Roma, & al Tuono Frigio (la qual maniera fù praticata su'l principio nel Violone, che facemmo, fatto fare per V. S. Illustrissima, come più commoda, & spedita) questo vantaggio, prima n'acquisteremo; che per essere questo Tuono mezzano trà il Dorio, & il Lidio (al quale corrisponde

l'Ipoli-

l'Ipolidio) con minor numero di tasti potremo far l'istesso: perche non ci s'incontreranno le voci segnate cosi X b: anzi basteranno gl'ordinarij diesi X, & b. molli: & per conseguenza l'aggiunta d'vn tasto solo per tuono; oltre gl'ordinarij; il quale diuiderà ogni semituono maggiore nel minore, & nella diesi, ò differenza loro. Et le corde riusciranno anco di più proportionata grossezza; & le voci di conueneuole profondità, se accorderemo la prima corda in A *la*, *mi*, *re*; vn semiditono sotto il principio del Cembalo, come s'è fatto nel detto instrumento: poiche dal D. quarta corda, potremo prendere il termine più graue del Sistema Frigio: dalla terza C quello del Dorio: & dalla seconda B quello dell'Ipolidio: rimanendo la prima poco necessaria; & quasi supernumeraria; con acquisto di gran facilità; per essere l'vso di quella, insieme con l'altre alquanto difficile; rispetto al gran giro delle corde: & perche con le sole cinque, ò quattro più acute, come dissi di sopra, si potranno sonare Bassi ordinarij delle compositioni comuni, che s'vsano. A segno, ch'il Violone in questo modo non sarà più difficile de gl'ordinarij; anzi più facile assolutamente, eccettuato quel poco di difficoltà, che nasce dalla distanza de' tasti. Mà meglio forse si comprenderà il tutto dalla figura, che segue.

In questa applicatione di chiaui non douerebbe il Basso delle modulationi Frigie scendere più giù del D. *la*, *sol*, *re*, quarta corda; si per maggior ageuolezza del sonare; perche non bisognerebbe girare il Violone: sì per lasciar luogo à gl'altri Tuoni inferiori, fino all'Ipofrigio; che comincierà dalla prima corda. Mà perche detta voce D. *la*, *sol*, *re*, nell'Intauolatura del Basso, che nella quarta riga hà F. *fa*, *vt*, ò si segnerà troppo alta, se si porrà nella riga di mezzo, dimostrando allora la voce vnisona

Secondo Accordo e Scompartimento del Violone

ſona della melodia vocale; ò troppo baſſa ſe ſi ſegnarà all'ottaua baſsa ſotto vna linea aggiunta, ciò potrebbe forſe dar faſtidio à qualchuno. Mà io per me non farei difficoltà di ſegnare quelle poche note, che occorreſſero all'ottaua baſſa ſotto le cinque righe più toſto, che all'alta; per eſprimere giuſtamente il Tuono, in che ſi canta, ò ſuona. Ben'è vero, che tornerebbe meglio, che la più profonda corda del Concento Frigio fuſſe il G. *ſol, re, vt*, ſegnandola alla prima linea, rimanendo 3. ò 4. altri luoghi di ſotto per i Tuoni inferiori. Mà per vnir'inſieme tutte queſte commodità, ſaluando maſſimamēte vna giuſta groſſezza delle corde, come s'è fatto nel Violone di V. S. Illuſtriſſima, biſognerebbe che il Tuono di Roma fuſſe più graue vna quarta; ò per dir meglio, s'applicaſſe alle corde del Siſtema artificiale, come lo chiama il Zarlino, vna quarta più giù: cioè che gl'inſtrumenti cominciaſſero da F. *fa, vt*, & non da C. *ſol, fa,*

Faci: 321

ut; & cosi si saluerebbe ogni cosa benissimo: & l'Accordo del Violone potrebbe cominciare dal D. Se poi volessimo, che la prima, & più grossa corda di questo instrumẽto, fusse il termine graue dell'Ipodorio, allora bisognerebbe, ch'il Frigio si terminasse nella quinta; & che ingrossandosi le corde tutte, il Sistema s'abbassasse vn tuono: & riuscirebbe anco tal grossezza assai proportionata all'instrumento. Del restante in questo spartimento il tuono si diuide in tre parti, come ne' Cembali, che dicono spezzati; con quel medesimo ordine d'vna diesi minima (per essempio X C, b D) frapostà frà due semituoni minori. Il qual ordine procede per tutti i tuoni: & ne' semituoni maggiori del Tuono fondamentale (verbi gratia E F) che si diuidono in due parti, sempre si troua prima il semituono minore, & poi la diesi detta. La qual'osseruatione, benche appartenga solo à i Teorici; tuttauia serue mirabilmente anco per la Pratica di sonare, & di trouare sonando con facilità tutte le voci; quando il Pratico non sia del tutto sprouisto di Teorica. mà nel primo scompartimento il tuono si diuide in quattro parti; con tale ordine, che prima s'incontra similmente il semituono minore indiuiso; poi vn'altro semituono minore diuiso prima dal la diesi minima, & poi da vn Diaschisma: & finalmente vn'altra diesi minima. alle quali diuisioni, se s'aggiugnesse quella del primo semituono minore (compreso dal Capotasto, & dal primo tasto) diuidendolo col Diaschisma verso il termine graue, ò il Capotasto, & con la diesi verso l'acuto (ilche si fà prendendo, verbi gratia, nel semituono maggiore G, b A, il minore dal termine b A. verso il graue, & formãdo la voce, ò tasto X G) allora riuscirebbe il tuono diuiso in cinque parti: ch'è l'vltima, & minima diuisione, che si possa vtilmente praticare ne gl'instrumẽ-

ti.

ti. Quando poi alcuno volesse aggiustare il Corista di Roma al Tuono Dorio, & nō al Frigio; con tutto ciò mi parrebbe espediente, ch'il Violone rimanesse sempre accordato al Frigio; per non hauer necessità d'aggiugnerui vn altro tasto, quando s'accordasse al Dorio; per trouarui alcune voci del Lidio, ò Ipolidio. Poiche tuttauia si potrebbe accompagnare con l'Organo, ò Clauicembalo, & con gl'altri Instrumenti accomodati al Corista; mutandoli però l'accordatura, & le chiaui; & ponendo la prima corda in F *fa*, *vt*, & l'altre rispettiuamente; come nella figura dimostra l'ordine superiore delle lettere: con fare anco seruire le medesime corde; & alzando solamente per vn semituono le voci mobili; cioè i *fa*, & i *sol*, & cābiando anco i tastini semplici ne' doppij, ò al contrario, doue si tramuta l'ordine de' diesi ne' b. molli, & corde naturali, se cosi vorremo. E in questa maniera, quando alcuno vorrà adoprare questo Violone in cōsonanza d'altri instrumenti Coristi; potrà seruirsi dell'Accordo, ò Armonia principiante da A *la*, *mi*, *re*; & cosi anco, quando vorrà accordarsi con la tastatura Doria, accommodata al Corista, nel Cembalo Triarmonico. Mà quando hauerà da sonare Compositioni miste di varij Tuoni, meglio sarà di seruirsi dell'Armonia d'F. *fa*, *vt*; sonandoui il Frigio naturalmente, e'l Dorio accidentalmente, cioè con l'vso di quattro b. molli; come si vede nel Compendio alla facciata 34. & in questa maniera potrà scendere la Melodia Doria, ò Ipodoria, fino alla prima corda, che virtualmēte è A *la*, *mi*, *re*; & l'Ipofrigia, fino alla seconda solamēte; che naturalmente è vn G *sol*, *re*, *vt*; cioè fino alla prima linea del Basso segnato con la chiaue d'F *fa*, *vt*, alla quarta. Vn'altra sorte d'Accordo si può anco praticare in questo instrumento; il quale, perche abbraccerà più

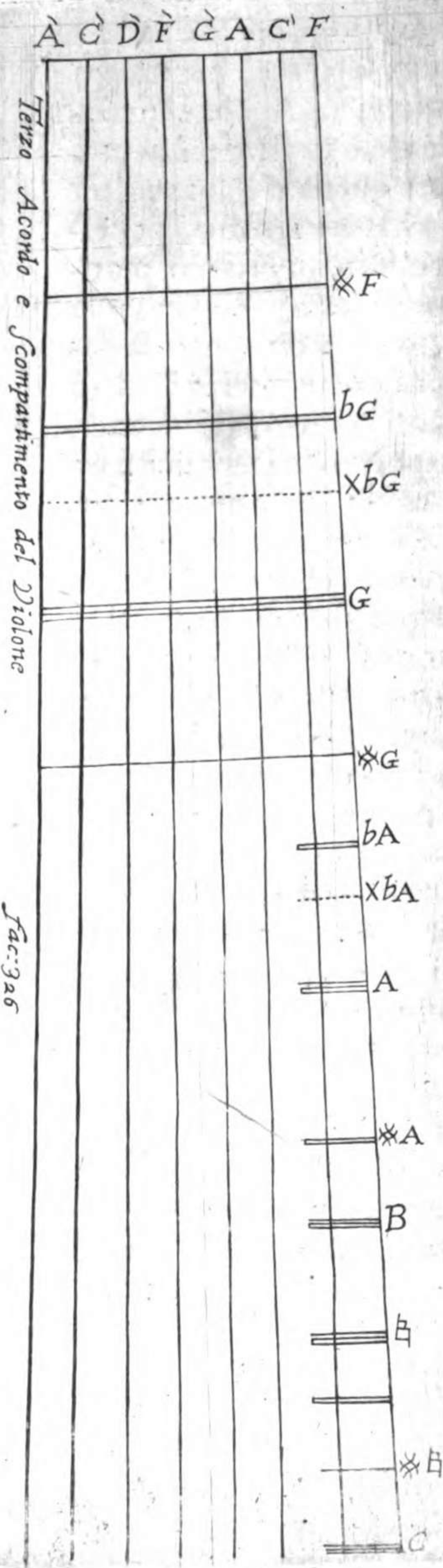
gran Sistema, & maggior numero di voci; meglio s'adatterà ad ogni Tuono, ò tensione: potendosi molto meglio far seruire all'Ipodorio, al Dorio, & al Missolidio; con quella diuersità, che appresso si vedrà. Or l'Accordo, & distributione delle voci potrà essere questa. Cominciando la prima corda da A *la*, *mi*, *re*; si potranno far seguitare l'altre cinque in distanza di tuono, & di terza minore, secondo la serie delle voci così A, B, D, E. &c. prendendo in questo modo la via di mezzo: perche si tralascia il semituono, come interuallo troppo vicino; e'l Ditono come troppo remoto: acciò non riesca, ò il Sistema troppo corto, ò il numero de' tasti troppo grande. La settima poi si potrà rimuouere dalla sesta vna Diatessaron, & altrettanto l'ottaua dalla settima. Or quando vorremo sonare con questo instrumento nel Tuono Ipodorio; leuando via l'ottaua, per maggior commodità, potremo seruirci delle prime sette: quando vorremo praticare il Dorio, togliendo via la prima, adopreremo l'altre sette: quando il Missolidio, togliendo amendue le prime, ci seruiremo delle sei rimanenti. Et in tutti questi modi haueremo, quante voci ci bisognano. Potremo anco praticare questa cosa in altra guisa: cioè metteremo distanti la quinta, & la sesta similmente vna Diatessaron: & per sonar l'Ipodorio, leuando le due vltime, praticheremo le sei prime sole. Per sonare il Dorio, togliendo via le due estreme, ci seruiremo delle sei di mezzo: & per il Missolidio finalmente, lasciando le due prime, adopreremo le sei rimanenti. Mà perche il Dorio è vna quarta sopra l'Ipodorio; e'l Missolidio vna quarta sopra il Dorio, meglio tornerebbe, quanto à gl'interualli, di mettere la prima, la seconda, & la terza trà loro distanti vna Diatessaron, & altrettanto l'ottaua dalla settima, & frà l'altre di mezzo il tuo-

no, ò il semiditono, secondo che occorrono. Mà perche le corde grosse sono più difficili à tasteggiare; nè tasteggiate rendono il suono così netto; più ci par conueneuole di tasteggiare per vna quarta le tre, ò quattro più acute. Mà quando pure volessimo saluare questa distanza ne' termini graui delle corde; se doppo hauere armato, per essempio, il Violone al Tuono Ipodorio, vorremo praticarui sopra il Dorio; & per maggiore facilità toglier via la prima corda del Sistema Ipodorio A; & così anco la seconda C; & in luogo della seconda, porre la terza D; & in luogo della terza, la quarta, & così l'altre; & se quelle, ch'erano distanti per quarta, non potranno auuicinarsi trà di loro per terza minore, ò per tuono, le cambiaremo. Volendo poi praticare il Missolidio, prenderemo per la sua prima, ò più graue voce, la quinta corda del Sistema Ipodorio G; che fà vna settima sopra l'A; collocandola nel secondo, ò terzo luogo; secondo che ci parrà più cõmodo; & di poi l altre tre; & consecutiuamente ve n'aggiugneremo altre più sottili; framettendo quelle che bisognerà, come sopra. Or perche xv. voci sono sufficientissime à ciascuna Parte; massime per vn solo Tuono; la più commoda, & spedita maniera di tutte, ci par questa; d'accordare tutte le sette prime corde per tuono, & semiditono, cominciando dall'A, & con la settima l'ottaua in Diatessaron: la quale per la pratica dell'Ipodorio si toglierà via; per il Dorio si leuerà la prima; & per il Missolidio la prima, & la seconda: disponendosi tutte; come nella figura seguente.

Doue auuertasi, che si può bene à ciascuna corda assegnare altre chiaui, & lettere, che le notate quì; mà è bene però mantener per tutto le medesime distanze: acciò le corde rieschino egualmente tese. Et perciò volendosi

trasportare

Terzo Acordo e Scompartimento del Violone

Fac: 326

trasportare il Sistema alla quarta sopra, ò alla quinta sotto, si potrà cominciare dal D *la, sol, re*; & nella quarta corda porre il b *fa*, (Trite Synemmenon) acciò detta corda tanto sia distante dalle sue vicine nell'vno, & l'altro modo. Et parimente, se vorremo trasportare il Sistema vna seconda solamẽte; & cominciarlo dal G, porremo nella seconda, & settima corda la medesima voce b. *fa*; & nella quarta, & ottaua l'E *la, mi*, col b. molle; ilche manterrà insieme i medesimi interualli trà le corde, & la medesima specie. Notisi anco, ch'il quarto tasto, & i suoi corrispondenti verso l'acuto; perche vi cadono le voci principali, & fondamẽtali del Tuono, si sono posti triplicati; il secondo, & suoi corrispondenti, che seruono à i b. molli, si sono disegnati doppij; il primo, & il quinto, & gl'altri, che seruono à i diesi semplici: & il terzo finalmẽte più de gl'altri straordinario, & che serue alla classe de diesi

diesi semplici X, & b. molli co' tastini suoi corrispondenti, si sono segnati con le linee punteggiate, per esprimere con esse altri tasti semplici; mà di minugia tinta in qualche colore. Vn'altra sorte d'Accordo, ottimamente quadrerebbe à questo instrumento; & per il maneggio dell'archetto più d'ogni altro forse riuscirebbe commodo, & agiato. il quale per questo, & per la sua nouità, & altri rispetti, merita d'esere dichiarato. Questo contiene per tutto frà due corde propinque l'interuallo di terza: onde ne segue, che le due estreme corde si trouano distanti, per vna quintadecima. ch'è il vero Sistema grande, & perfetto delle voci humane per ciascun Tuono: al quale se aggiugneremo vna diapente tasteggiata sù l'vltima corda haueremo il Sistema intero d'vna Disdiapasondiapente, ò decimanona: & se di più porremo l'ottaua dalla settima distante per vn'altra quinta; haueremo il Sistema d'vna ventunesima, che conterrà tutte le voci de' sette Tuoni principali. Mà perche questo instrumento è destinato principalmente per la parte del Basso, basterà per parer mio (volendo anco, che serua per tutti i Tuoni) che contenga la Disdiapasondiapente nel modo sopradetto. nel quale, oltre l'ampiezza maggiore del Sistema, la facilità accennata di sopra per vso della mano, sarà molto considerabile: la quale consiste in questo, che i due moti dell'archetto dritto, & rouescio (i Greci li direbbono *Anacrusis*, & *Catacrusis*) si posono vicendeuolmente scambiare in ciascuna corda; procedendo per le voci, ò gradi propinqui d'vna ottaua: in guisa che quelle à voto si toccheranno sempre in vn modo; & le tastate, nell'altro. Vero è che per contracambio ci sono questi disauuãtaggi: l'vno è la moltiplicità de' tasti, & delle voci; che rende il negozio alquanto difficile. L'altro, ch'in vn medesimo

desimo riscontro si trouano delle voci di diuerse sorti; per esempio delle naturali, frà le segnate col b. molle, ò frà quelle, che hanno il diesi X; & che se non vorremo ammettere le voci, che si notano col segno X, assolutamente; perche non si trouano nella connessione de' Tuoni, Frigio, e Lidio col Dorio; sarà espediente (per non accrescere la difficoltà fuor di proposito) di seruirci di parecchi tagli nella tastiera, e d'interrompere i tasti in qual che luogo, come dalla figura presente si può vedere.

Doue è da notare anco vna cosa, hoggi poco osseruata, cioè che in queste minute diuisioni d'Instrumenti, che impropriamente dicono Enarmoniche, la diesi minima, & il Diaschisma, quasi per tutto alternatiuamente si seguono (come ne' comunali instrumenti succede ne' semituoni maggiori, e minori) de' quali interualli, si come il primo è l'eccesso, ò differenza de' detti due semituoni;

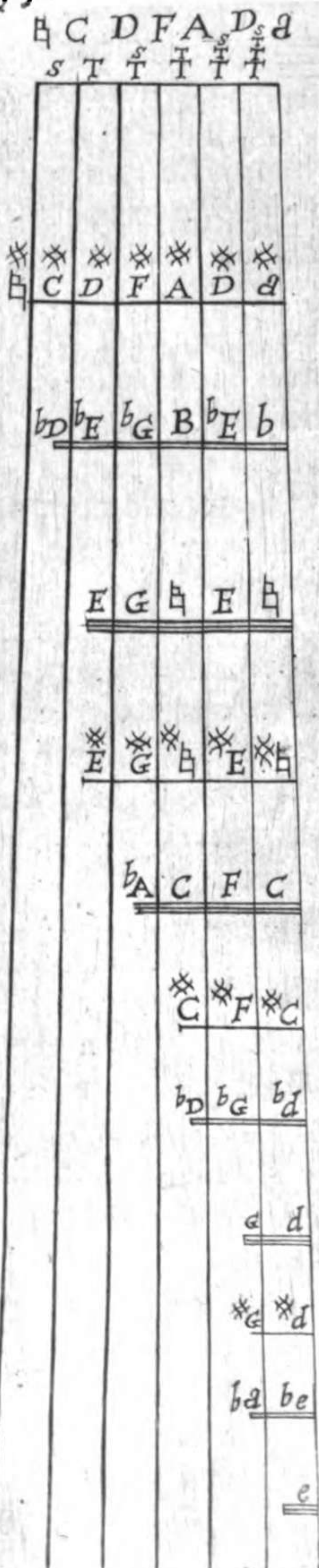
Quarto Accordo e Compartimento del Violone

Fac: 328

ni; così il ſecondo è la differenza del ſemituono minore, & di detta dieſi minima; doppo i quali ſeguono il comma, & lo ſchiſma; poco però, ò niente vtili per la pratica, ſe non farſe per l'Accordo perfetto: nel quale ſolo credono alcuni (mà fuor d'ogni ragione) che anco queſti due (dieſi minima, & diaſchiſma) ſi debbino ammettere. E queſta è la diuiſione, che cercaua D. Nicola (ſe diuideſſimo anco quei ſemituoni minori, che qui reſtano indiuiſi) benche per altra ſtrada, & non buona; cioè dell'equalità de gl'interualli; & con falſo ſcopo di rinouare i Generi, & non i Tuoni.

Ci ſarebbe anco vn'altra maniera d'accordo nuouo, & proportionato à queſta foggia di Violone: il quale, per quello che vale, voglio eſporre, ad vſo publico: rimettendone il giuditio (come fò volentieri d'ogni altro mio trouato) à i periti Sonatori, & all'eſperienza iſteſſa: non hauendo io hauuto tempo d'eſeprimētare ogni coſa. In queſt'accordo gl'interualli frà le due corde vanno ſempre creſcendo dal graue all'acuto: perche vi pongo la ſeconda corda vn ſemituono più acuta della prima: la terza vn tuono ſopra la ſeconda: la quarta vna terza minore ſopra la terza: la quinta vna terza maggiore ſopra la quarta: la ſeſta vna quarta ſopra la quinta: & la ſettima finalmente vna quinta ſopra la ſeſta: perche ſtimo, che ſette corde poſſino baſtare: ſe bene chi hauerà curioſità d'ammettere anche il Tritono; perche tutti gl'interuallii creſchino per ſemituono, potrà aggiugnerui l'ottaua; facendola diſtante dalla ſettima per vna Diapente; cioè ſette ſemituoni; & la ſettima dalla ſeſta per il Tritono ſuddetto, ò ſei ſemituoni: onde la prima corda potrà eſſere vn B *mi*, ouero E *la*, *mi*, ſe la progreſſione ſarà di b. molle, come dalla figura ſeguente ſi vede.

Quinto Accordo e Scompartimento del Violone

fac: 330

Doue si può osseruare, ch'ogni sorte generale di cõsonanza si troua frà due corde tramezzate da vn'altra: perche la prima con la terza risponde in terza: la seconda con la quarta rispõde in quarta: la terza con la quinta, in quinta: la quarta con la sesta in sesta: & la quinta finalmente con la settima in ottaua. Questa dispositione hà tale commodità, che le corde più grosse meno si tasteggiano; e le sottili più: come è veramente conueniente; facendosi anco proportionatamẽte più corte co'tasti; quasi à foggia dell'Arpa. Per leuar poi ogni superfluità; & rendere la tastiera più praticabile, e spedita, si possono far terminare i tasti gradatamẽte in fino à quelle corde *inclusiue* doue seruono, con aiuto de' tagli, che vi si vedono segnati. Mà notisi che nell'essempio che si pone, il tuono si diuide solo in tre parti (per non ingõbrare la tastiera cõ tãti tasti, e diuisioni, e rendere la pratica di questo accordo

troppo

troppo difficile) & però nonvi si potrà sonare il Lidio, ò Ipolidio: tuttauia vi sarà tanta diuersità di Tuoni, se si saprà conoscere, che grandissima varietà vi si potrà far vdire.

La dispositione di quest'accordo poi è tale, che ritrouandosi la maggior parte del Sistema dalla parte di fuori, se ci vorremo seruire solo delle vltime corde, & più acute, ò per ragione del Tuono, ò per commodità di non hauere à girare la Viola, poco scapito si farà; per la poca distanza, ch'è trà le prime, & più graui corde. Quanto all'vso, crederei, che non douesse essere inutile per sonarui le Parti di mezzo: & anco la soprana, quando s'accomodasse ad vna Viola di forma più picciola. Mà per la Parte del Basso meglio riuscirebbe il Violone descritto di sopra cō vno de i due primi Accordi; rispetto alla distanza troppo grande, che in quest'vltimo s'incontrerebbe trà alcune voci. Mà le compositioni proportionate à questa sorte di Concerto saranno quelle, che secondo questa rinouata pratica procedono per diuersi Tuoni, ò Armonie, quādo invn solo Sistema inspessato s'elegga di sonarle. Per le quali senza dubbio detto Violone riuscirà assai facile; massime leuandogli quei tasti, che formano le voci notate cō questo segno X b, appartenenti al Lidio, ò Ipolidio fondato nel Dorio. Oltre che l'istesso corpo d'instrumento, senza mutar'altro, che alcune corde è tasti, si potrà adoprare anco nel modo consueto, & comune. Tutti li sopradetti Accordi si possono per maggiore facilità far participati, col pareggiare i tuoni, come ne gl'instrumēti ordinarij; mà cō questo vātaggio di più, se parliamo de' due primi, che hāno le corde disposte gradatamēte, che gli possia modare l'istessa participatione per l'appūto de' Cembali, Organi, Harpe, & simili; la quale, come dottamente

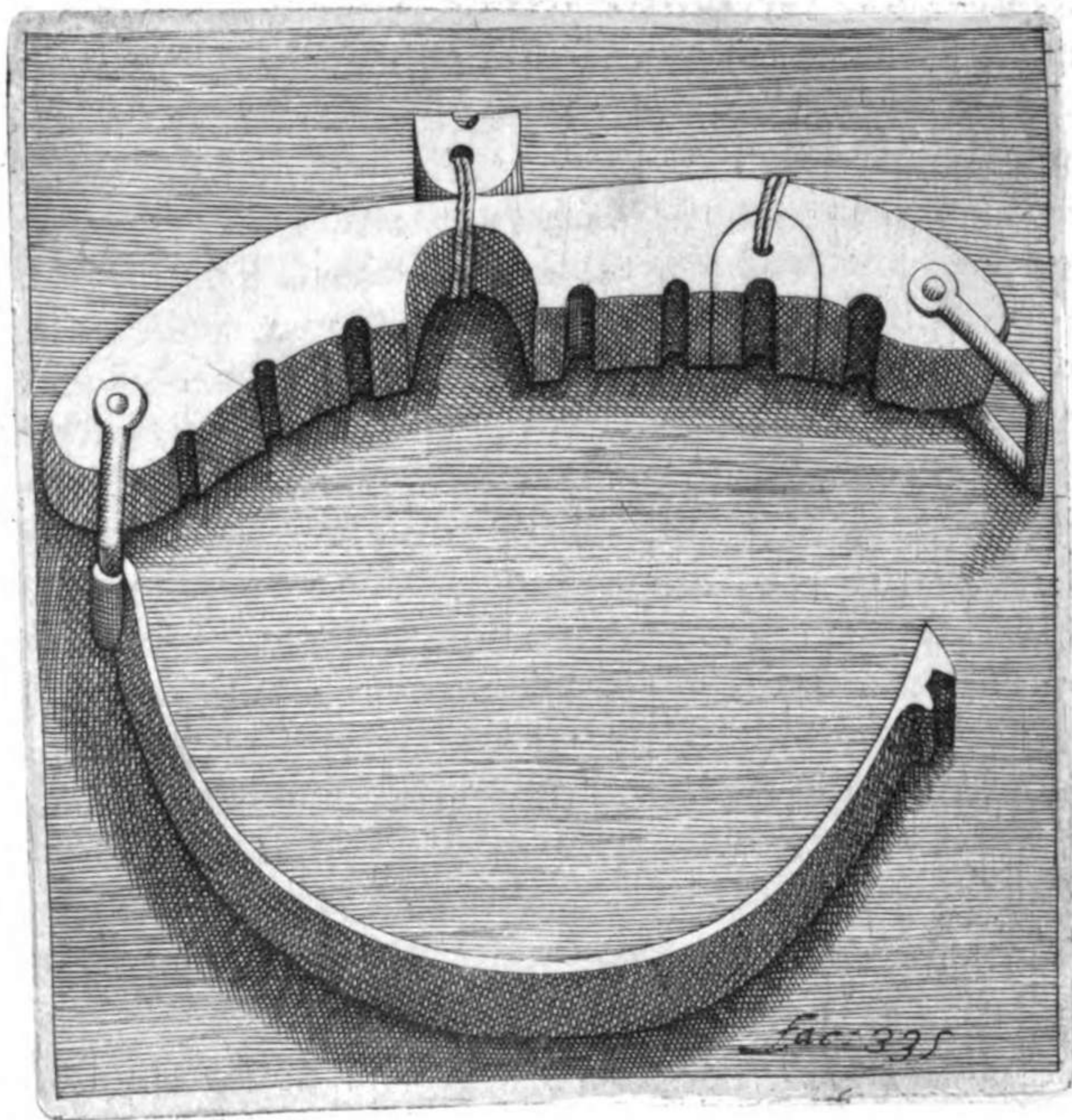
dimostra il Buttrigari, & l'esperienza istessa, è diuersa da quella de' Liuti, Viole, & simili instrumenti di manico: & perciò è impossibile, che s'accordino mai perfettamente insieme, come si può conoscere paragonandoli voce, per voce; & sonando con amendue le sorti, verbi gratia, vna Viola con vn Cembalo, botte piene, & adagio; & nõ come per ordinario si fà, continue diminuationi in tempi veloci: ilche non lascia conoscere quella differẽza, che v'è: la quale è veramente picciola, mà però molto considerabile, se paragoniamo il perfetto con l'imperfetto. Nè gioua il dire, che col dito si possono supplire le consonanze in questa sorte d'instrumenti. Prima perche ne' Liuti, & Tiorbe, doue si toccano più corde insieme, ciò non si può fare; & nelle Viole poi, benche si possa praticare doue conuiene accrescere le consonanze, non si può già fare l'istesso, doue per il contrario bisogna diminuirle. Vedasi dunque di quanta importanza sia l'inuentione di questo Violone Panarmonico: nel quale, oltre la risonanza maggiore, & il poterui sonare tanti Tuoni, ò Armonie, quest'acquisto vi si fà di più, ch'è la perfetta vnione con gl'instrumenti di tasti. Quindi è, che per metterui i tasti poca manifattura ci anderà; perche hauendo vn Cembalo cõ i tasti spezzati esattamẽte accordato, basterà fermarli ne' luoghi, che rendono giustamente quelle medesime voci del Cembalo. Ilche se alcuno vorrà tentare nelle Viole comuni, non gli riuscirà il negozio; perche i tasti non verranno ne' loro giusti luoghi. Nè quì si parla della perfettione, che nasce da' tasti aggiunti per vso di varij Tuoni; poiche quando bene si togliessero via quelli, & si lasciassero solo gl'altri, che corrispondono à quelli delle Viole comuni, dico, che molto meglio, che quelle non fanno, si sentirà vnirsi il nostro Violone col Cembalo, ò cõ l'orga

no

no. La qual cosa chi nõ vorrà credere, potrà chiarirsene dalla proua. L'vso poi differente di questi tre Tuoni, Ipodorio, Dorio, Missolidio, che seruono per sonare alla quarta bassa, al Corista, & alla quarta alta; non solo è vtile, perche le melodie, ò arie si sentino più variate, & ciascuna habbia il Tuono conueneuole alla sua natura, & proprietà; mà perche i concenti s'odino più pieni, e meglio regolati; nn essendoui le voci estreme troppo lontane frà loro: dal che i concenti riescono voti, & poco vniti: ilche segue per essempio, quando s'ode la duodecima in luogo della quinta. Il trasportare riesce anco più facile in quest'instrumento, che nell'altre Viole; poiche la serie continuata delle voci sole fondamentali del Tuono (& nõ interrotta dall'accidentali) & formate tutte in vn'istesso sito, cioè del Capotasto, questo auantaggio ne dà. Per essempio, s'io vorrò trasportare la modulatione vna quarta nel graue, collocherò con la fantasia la D *la, sol, re*, quarta corda, in A *la, mi, re*, prima; & per conseguenza E *la, mi*, in B *mi*; & così l'altre naturali; senza hauere à fare riflessione all'accidentali, collocando, verbi gratia, E *la, mi*, col b. molle in B *fa*; F *fa, vt*, col diesi in C *sol, fa, vt*, col diesi &c. Resta che diciamo qualche cosa del modo d'accordare questo instrumento; per commodità di quelli, che non sono cosi pronti à dare ripiego alle cose nuoue. Nella prima maniera dunque d'accordo, ch'è cõforme à quello dell'Arpa (la quale proportionatamente può seruire per tutte) si potrà tener quest'ordine. Incominciando da E *la, mi*, quinta corda, & temperando questa al suono d'vn Cembalo, ò d'altro instrumento, vnisona con la voce C, del Tuono Corista; da essa si potranno poi commodamente regolar l'altre, con l'accordo di quinte, ò anco d'vnisoni; tirando la corda prossima più

acuta F,& accordandola à voto con l'E, al secondo tasto; ò pura la sua vicina di sotto D, toccandola al quarto tasto cõ l'E *la*,*mi*,à voto;& cosi l'altre. Mà il più sicuro modo è per quinta; accordando in secondo luogo la prima corda A, con la detta E. di poi s'accorderà l'ottaua di questa, toccando la settima corda similmente al quarto tasto. Sotto questa s'accorderà in quinta la corda D, *la*, *sol*, *re*, à voto: & perche la settima G, si trouerà accordata sotto essa, s'accorderà la C. *sol*, *fa*, *vt*, similmente in quinta; & sopra essa l'vltima corda c in ottaua; sotto la quale s'accorderà poi la sesta F, in quinta: & finalmente la seconda ♮, si potrà accordare in vnisono con le sue prossime, ò con la prima al quarto tasto, toccando essa à voto; ò pure con la terza à voto, toccando essa al secondo tasto. Finalmente vn'altra inuentione voglio insegnare per facilitare maggiormente questo instrumento, per altro di tanta importanza, & perfettione, che pochi se li possono cõ ragione paragonare. Poiche le corde à voto nel Tuono Lidio non si toccano mai nella seconda maniera d'Accordo, & in loro vece s'adoprano quelle del primo tasto; con vn'ordigno, che ricinga il manico, & la tastiera, calcando le corde nel detto sito,& facendole terminare dal medesimo primo tasto, si può commodamente supplire all'vffizio della sinistra mano; sgrauandola dall'obbligo d'hauer à calcare di continuo il dito indice sopra la tastiera; ò pure con la cima di esso ad ogni poco premere hor questa, hor quella corda. Quest'ordigno si può chiamare vna Fibbia, & in latino *fibula*, & in Greco ἀγκτὴρ: l'effetto del quale è seruire, come di capotasto posticcio, & diminuire il tratto delle corde, con maniera molto spedita, inacutendo tutto il Sistema. Loderei anco, che si facesse in modo, che si potesse applicare al secondo tasto, cioè quel lo

lo de' b. molli; nel quale cadono per lo più le voci dell'i
Tuoni, Iastio, & Eolio: nel quale sito si potrà adoprare
per sonare quelle modulationi, che procedono massima-
mẽte per i b. molli della tastatura Doria. Questo si può a-
doprare, quãdo si vorrà sonare il Violone, ò con Cemba-
li, ò con altri instrumenti, ò pure da se, nel Tuono Lidio,
ò Ipolidio separatamente. mà quando si vorranno prati-
care le mutationi in altri Tuoni; & sonare melodie meta-
boliche, tornerà meglio seruirsi della mano: poiche
questa fibbia non si può mettere, & leuare così presto, &
speditamente, come bisognerebbe: la cui figura è tale.

fac: 335

Questa è composta d'vn pezzetto d'auorio della grandezza che si vede: il cui giro interiore (ò superficie concaua) s'è aggiustato alla larghezza, & conuessità della tastiera frà il primo, & il secondo tasto. In essa sono incauati otto canaletti à trauerso; ciascuno de' quali stringe vna delle otto corde; & però tutti sono di differente grãdezza, à segno che l'vltimo dalla mano dritta, che serue per il Canto vien pochissimo incauato ad effetto, che le corde vẽghino meglio terminate, & rendino il suono più netto. Nè solamente può seruire questo ordigno, perche tutte l'otto corde s'inacutischino per il semituono minore, ò maggiore, secondo che s'applicherà al primo, ò secondo tasto; mà anco per inacutirne, & calcarne alcune, & lasciarne altre libere, & risonanti per tutta la loro lunghezza dal Capotasto: ilche si fà incauando vn pezzetto dell'istesso auorio attorno à quel canaletto, ò sito di corda, che non si vorrà toccare, mà lasciare libera (come si mostra nella terza, & nella quinta) percioche legatisi detti pezzetti con vna minugia doppia attorno al ceppo della fibbia; quando non vorremo che operino, mà lascino le loro corde libere, si riuolgeranno dalla parte di sopra, come nella seconda corda si vede. La parte inferiore poi di questo ordigno, consiste in vn cerchietto d'acciaio, che recigne il manico del Violone: & perche stringa più, & meno, & si possa applicare à qual de due tasti vorremo, hà da vn capo due denti; l'vno de' quali (inserendosi in quell'anelletto) stringe più, & l'altro meno.

DISCOR-

DISCORSO QVINTO
Sopra il Violino Diarmonico; & la Tiorba a tre manichi

A' Signori

DOMENICO, ET VIRGILIO Mazzocchi.

FRà tutti gl'Inſtrumenti Muſicali marauiglioſa veramẽte è la natura del Violino: poiche niuno ve n'hà che in tanta picciolezza di corpo, e paucità di corde, contenga così gran diuerſità di ſuoni, d'Armonie, & d'ornamenti melodici; e che meglio eſprima la voce humana, non ſolo nel canto (nel che comunica pure con alcuni ſtrumẽti da fiato) mà nella fauella iſteſſa: la quale imita così bene in quei velociſſimi accenti, quando da perita mano vien maneggiato, ch'è coſa degna di ſtupore: & queſta è ſua particolariſſima dote: come anco l'vnirſi così bene con tutti gl'altri ſtrumenti, ò ſiano da corde, ò da fiato, che qualunque orecchia, per delicata che ſia, pienamẽte ne reſta appagata. Il che non auuiene di leggieri nell altre ſorti; in quelle maſſime che hanno diuerſa participatione; come bene ſanno gl'eruditi Teorici. E ciò ſuccede nel ſolo Violino, per conteneruiſi in potenza ogni ſor

te di diuisione, & d'interualli; e tutti i Generi, e Modi; per non hauer le sue voci determinate,& fisse, come quasi tutti gl'altri. Si che possiamo dire, ch'e' sia il Compendio di tutta la Musica, & il condimento d'ogni sorte d'instrumenti Musicali. La qualità anco della sua risonanza è mirabile: perche è gagliardissima, & dolcissima insieme; & partecipa di tutte le proprietà più segnalate della Musica: come del flebile, & languido; dell'allegro, e spiritoso; del temperato, & graue: anzi dell'Entusiastico, ò vogliamo dire attrattiuo, & estatico: qualità, che poco si conosce ne gl'altri Instrumenti di corde; mà più in quelli da fiato, come Trombe, Pifferi, & Cornetto: al quale il Violino tanto s'appressa, che alcuna volta l'vno dall'altro malamente si discerne. In somma egli rappresenta, quando è in mano d'vn perito Sonatore, la dolcezza del Liuto, la soauità della Viola, la maestà dell'Arpa, la veemenza della Tromba, la viuacità del Piffero, il querulo del Flauto, il patetico del Cornetto; & quasi ogni varietà, che nella gran macchina dell'Organo,con mirabil'artifizio si sente. Vna cosa sola mancaua à questo instrumento, che la varietà dell'Armonie (nel possesso delle quali con le nostre fatiche habbiamo rimesso la Musica, doppo tanti secoli, che s'erano affatto smarrite) malamente vi si poteua praticare. Poiche essendo tanta la diuersità delle corde, & sproportione d'interualli, che frà alcune si troua, come trà la Doria, & la Lidia; trà la Frigia, & l'Iastia; & formandosene altre col segno d'alzamento, detto diesi ✕, quasi per tutto; altre per il contrario con quello d'abbassamento, ò b. molle; & essendo la distanza frà questi picciola in riguardo del sito delle dita; mà grande assai per stonare, & guastare l'Armonie, non è mai possibile, ch'in vn solo Sistema, & ordine di corde questa varietà

si posa

si possa formare da qual si sia peritissimo Sonatore. Habbiamo creduto dunque di potere rimediare à ciò, & raddoppiare la perfettione di quest'instrumento con accoppiare due Sistemi insieme, nella maniera, che le SS. Vostre vedranno nel presente breue Discorso: il quale hò voluto, che frà gl'altri porti in fronte il nome loro, così celebre, & vniuersalmente stimato in questa Città, Regina del Mondo, non solo per l'eccellente peritia, che posseggono d'ogni sorte di Musica; mà anco, e forse molto più, per quella natural modestia, e gentilezza di costumi che straordinariamente si scorge ne gl'animi, volti, & attioni loro; e che gli rende grati, & amabili, non pure à gl'Eminentissimi, & Eccellentissimi Principi, à i quali seruono; mà à tutti quelli, che la virtù pregiano, & honorano. A ciò m'hà mosso anco vna certa conuenienza, che trouo frà questo nobilissimo instrumento, & la professione loro: non tanto perche praticando le Signorie Vostre tutte le sorti di Melodie così sacre, come profane, niuna ve n'hà, che da essi non possa perfettionarsi, & abbellirsi, quanto perche dimostra con la discordante concordia de' due Sistemi, & insieme la loro fraterna vnione, & l'egual leggiadria de' loro componimenti, benche in stile, & maniera tal volta diuersa.

Il Violino Diarmonico con altri molti instrumenti Musicali da noi inuentato, hà conseguito questo nome, per esserui insieme congiunti due Sistemi, ò Armonie diuerse: il che in maggior numero far non si potrebbe. L'vtilità, che può riceuerne la Musica, è senza dubbio grandissima; benche sia di poca manifattura, & di molta ageuolezza nel praticarlo: poiche oltre l'accompagnamento, che potrà dare alle voci; massime per vso delle scene, come si dice nel Discorso seguente, potrà accordarsi non so-

lo col nostro Violone Panarmonico,& con le Viole Diarmoniche; mà anco con i Cembali Diarmonici, & Triarmonici; & con altre sorti d'Instrumenti, che alla giornata si metteranno in vso. Mà perche questi sei Tuoni, Hypolydio, Dorio, Iastio, Frigio, Eolio, Lydio; possono bastare per ogni cosa; ò pure sette con l'aggiunta del Missolidio (non essendo molto à proposito per le voci, gl'altri troppo acuti, ò troppo graui) tre diuersi Violini potranno commodamente seruire; mentre habbino sei corde ciascuno, diuise in due Sistemi: perche si possono accoppiare due à due, ponendoui massimamente quelli distanti trà loro per il semituono maggiore; i quali mezzanamẽte si comunicano insieme; cioè più di quelli, che sono remoti per il semituono minore; come l'Iastio, e'l Frigio (i quali per non hauere alcuna corda comune, poco sono atti all'vscite scambieuoli dall'vno nell'altro) & meno di quelli, che s'allontanano per vn tuono; come il Dorio, e'l Frigio; che di sette corde ne hanno tre comuni; & si posono con qualche studio sonare in vn'istesso Sistema. L'accordo si potrà fare all'ordinario di quinte per tutto; per non restringere troppo i Sistemi; acciò commodamẽte vi si posa sonare in ciascuno vna decimaterza almeno; & arriuare, cosi piacendo, sino à vna decimaquinta. Et in questo modo anco caderanno le voci principali di ciascuno, nelle corde à voto; & perciò porremo la prima del Dorio, per essempio, nella chiaue D, *la*, *sol*, *re*: la seconda in A *la*, *mi*, *re*: & la terza in E *la*, *mi*: perche se accordassimo le due prime all'E, & al ♮ s'incontrerebbe la terza in f *fa*, *vt*, col diesi, voce straniera. Nel primo dunque collocheremo il Dorio con l'Iastio; il quale si potrà applicare alla musica quieta, & ordinaria; & perciò di grandezza, & di tensione di corde non douerà allontanarsi

tanarsi dalla maniera consueta. Il secondo conterrà l'Armonia Frigia, & l'Eolia: & perche hauerà relatione alla musica spiritosa, & allegra, si potrà eleggere di forma alquanto più corta dell'ordinario; & porui le corde vn poco grossette; accio diuenghino alquanto più del solito tese. Nel terzo si potranno vnire, non con distanza di semituono; mà di quarta l'Ipolidio, e'l Lidio; hauendo risguardo alla breuità de' Sistemi: poiche per altro amendue si potrebbono praticare in vn medesimo. Questo si potrà eleggere di forma vn poco grandetta, & con le corde alquanto meno tese del solito; per applicarlo alla specie di musica languida, & rimessa. Nel qual'anco (& forse meglio) si potrebbono porre quattro corde al solito; praticando in vn medesimo Sistema amendue i detti Tuoni; ò pure con due Sistemi similmente l'Ipolidio, con l'Ipoeolio; benche siano tanto sproportionati trà loro d'interualli, & di voci. Mà volendo saluare la parità con gl'altri, per hauer sei Tuoni in tre instrumenti, si potrà vnire insieme il Lidio col Missolidio, nella maniera, che segue.

Dorio

Tastio

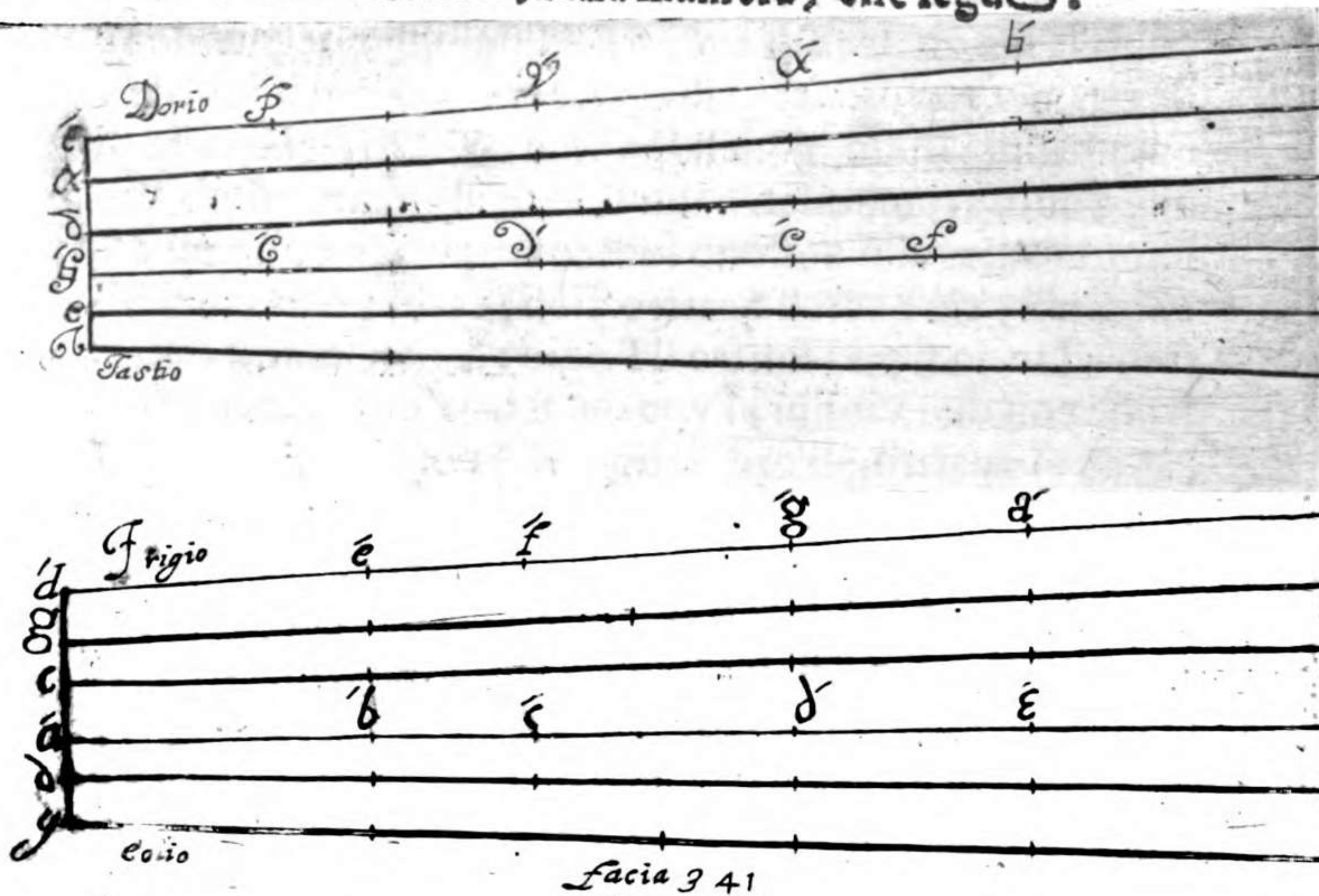
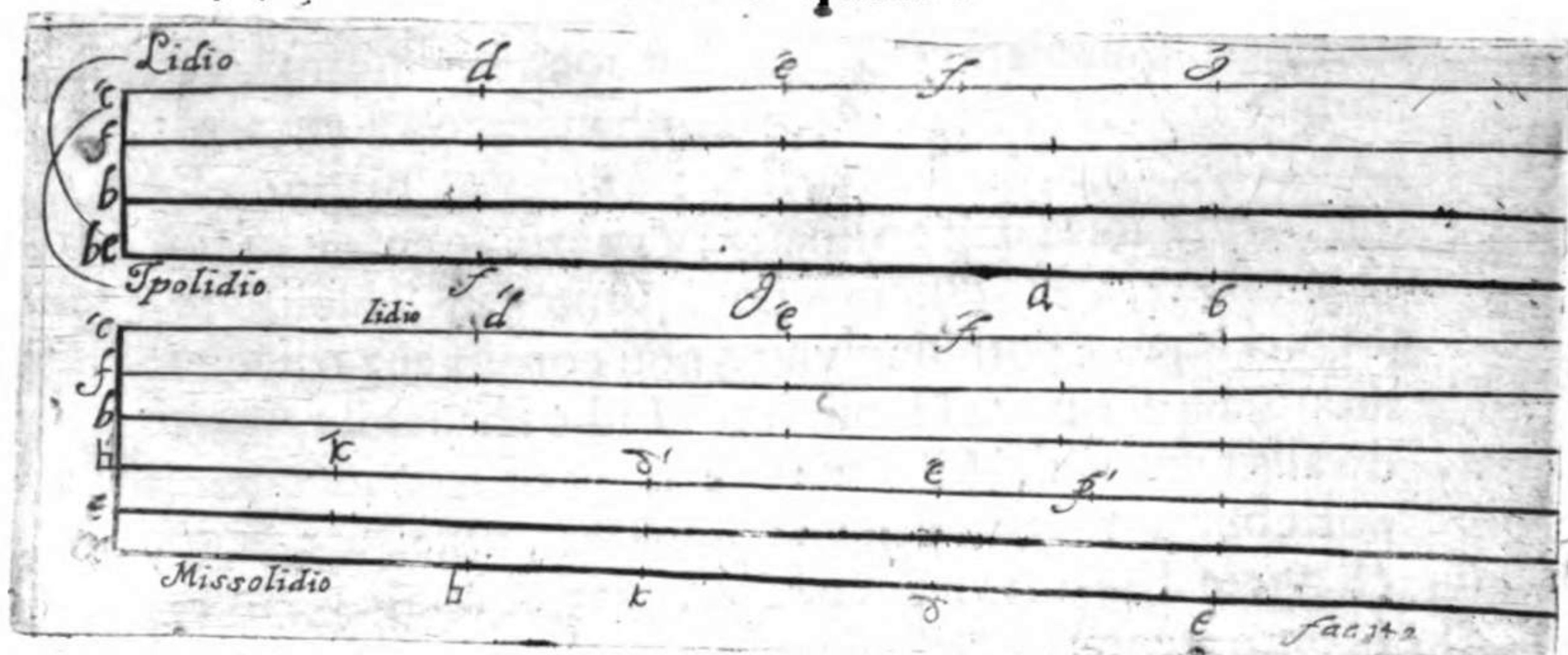
Frigio

Eolio

Lidio

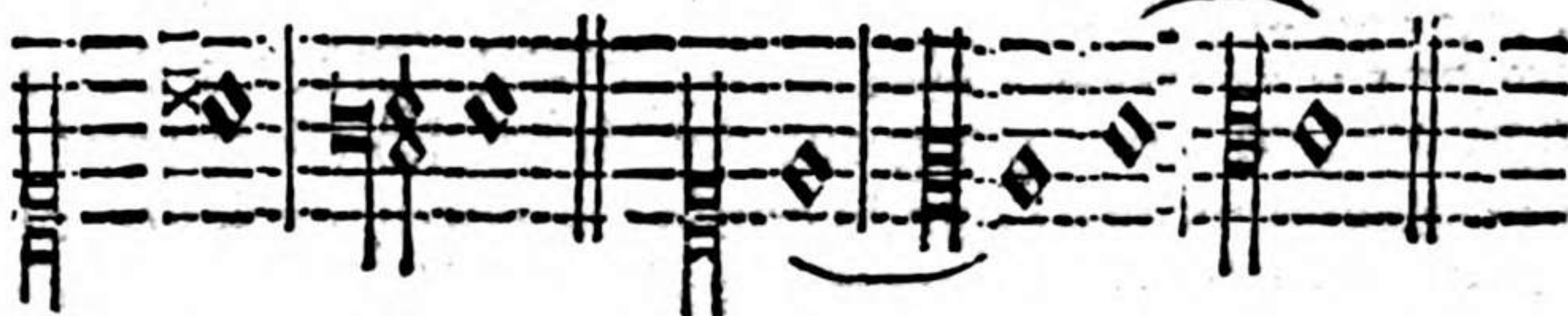
Ipolidio

Lidio

Miſſolidio

In queſte figure conuien notare alcune coſe, per bene intenderle. Prima, che dalla parte di fuori, ò verſo l'acuto, ſi ſono poſti i Siſtemi più principali, & vſitati; hauendoſi hauuto riſguardo alla commodità del ſonare: benche ſiano più graui de' loro compagni. Secondo, che ſi come habbiamo cominciato il Siſtema Dorio in D. *la*, *ſol*, *re*; & il Frigio nel C. *ſol*, *fa*, *vt*, così è ſtato conueneuole di cominciare quello del Lidio nel B *fa*: acciò mãtenga la ſua diſtanza di tuono dal Frigio; non ſeguendone da ciò inconueniente neſſuno; per eſſere queſta corda naturale nel Lidio, & nell'Ipolidio. Terzo, che oltre li due Tuoni accomodati naturalmẽte in vn medeſimo Violino, due altri vi ſi poſſono ſonare traſportati co' ſegni accidentali; cioè con li quattro dieſi; verbi gratia, nel Siſtema Dorio ſi può ſonare il Frigio; & nell'Iaſtio, l'Eolio. ſi che con due Violini, l'vno di ſei corde, & due Siſtemi; l'altro di quattro, all'ordinario, ſei Tuoni, ò Armonie commodamente ſi potranno praticare. Per accordare poi ciaſcuno di loro potremo ſeruirci, ò del Violone Paarmonico, ò del Cembalo Triarmonico: & per ricordarſi meglio della corriſpondenza d'vno con l'altro, hauer in promto le ſeguenti tauole.

Nelle

Ipolidio Dorio Iastio Frigio Eolio

Lidio Missolidio Dorio Frigio Lidio

Nelle quali tutte le note, che appariscono paralelle, s'intendono anco essere vnisone. Mà perche alcune voci non naturali, mà trasportate, sono difficili da formare, massime nel Violino, che non hà i tasti; anzi perche vi si douerebbono paragonare solo le voci, che rendono le corde à voto; & non potendosi ciò fare ne' Tuoni poco comunicabili trà loro; per conseguenza debbiamo fare capitale di quelli, che hanno maggiore comunicatione: per essempio, messo che haueremo nel suo Tuono il Sistema Dorio; potremo aggiustare il Frigio, accordando il C. *sol, fa, vt*, prima corda di questo, in ottaua sotto l'E *la, mi*, terza corda di quello (Dorio). Accordato il Frigio, aggiusteremo similmente il Sistema Lidio; facendo ch'il B. *fa*, prima corda di questo, corrisponda in ottaua sotto il D. *la, sol, re*, terza corda di quello (Frigio) Il Missolidio poi potremo similmente aggiustare col Dorio; ponendo l'E *la, mi*, seconda corda di quello, ò pure il ♮ *mi*, terza corda del medesimo, in ottaua sopra il d, *la, sol, re*, prima corda, ò l'a *la, mi, re*, seconda corda rispettiua.

rispettiuamente di questo (Dorio). Accordati questi quat tro Tuoni, facilissimamente potremo accordare l'Eolio, mediante il Missolidio; perche si seruono del medesimo Sistema; & non differiscono trà loro (assegnandoli però la medesima specie di Diuisione, ilche anticamente non si faceua) se non come gl'otto Tuoni moderni Ecclesiastici: e'l modo sarà questo. Accorderemo la terza corda dell'Eolio (*a*, *la*, *mi*, *re*) in ottaua sopra la prima del Missolidio (similmente *a*, *la*, *mi*, *re*) & cosi il Sistema Eolio si trouerà vn tuono più graue del Missolidio; & altrettãto ciascuna corda di quello con la sua corrispondente di questo. Finalmente potremo aggiustare l'Iastio all'Eolio; accordando il ♮ *mi*, terza corda di quello, in ottaua sopra il g. *sol*, *re*, *vt*, prima corda di questo. Et cosi con poca fatica gl haueremo accordati tutti. Mà perche nel Sistema Eolio si troua anco il Missolidio, senza alcuna variatione, come si è detto; meglio sarà, per mio consiglio, disporre il terzo Violino con quattro corde; & seruirsene per li due Modi Ipolidio, & Lidio (senza curarsi della commodità, che daua detto Tuono Missolidio di poter'accordare, mediante esso, il Sistema Eolio, con le corde à voto) ponendo la sua corda più graue in E *la*, *mi*, col b. molle per saluare la distanza, che deue hauere col Dorio, come nella quarta figura di sopra.

E cosi senza alcuna mutatione si potrà prẽdere in esso il Tuono Lidio nella seconda corda, vna quinta più sù, ò volendo saluare le giuste distanze, vna quarta sola; cominciando da a *la*, *mi*, *re*, col b. molle nella medesima, prima corda. Et in questa maniera con due Violini soli, l'vno di sei corde, & due Sistemi, che contenga due Tuoni (il Dorio, & l'Iastio) nelle corde naturali, & altrettanti (il Frigio, & l'Eolio) nelle trasportate: & l'altro di quat-

tro

tro corde, che contenga nella prima, seconda, e terza naturalmente l'Ipolidio; & nella seconda, terza, e quarta, il Lidio trasportato, si potranno praticare quasi tutte le più belle, & i importanti varietà della Musica: Quanto all'armare, ò mettere in corde detti instrumenti, & Sistemi, bisogna auuertire alla distanza, che hà vn Tuono con l'altro, ottaua con ottaua, & non voce con voce. Per essempio, se noi haueremo vn'Violino accordato al Corista di Roma, & vorremo aggiustarli il Tuono Frigio, la cui prima, & più graue corda sia *d. la, sol, re*; se vorremo poi armarlo al Dorio, ricordiamoci che la sua prima voce sarà vn'E *la, mi:* la quale, se bene è vn ditono sotto l'E *la, mi,* Frigia; tuttauia non mireremo à ciò; mà all'essere detta voce vnisona al C *sol, fa, vt,* Frigio: & per conseguenza vn tuono solo più graue di detta corda *d. la, sol, re.* & questa però sarà la distanza, che hauerà la voce prima, & initiale, cioè la più grossa corda del Sistema Dorio, in risguardo del Frigio; che per conseguenza riuscirà più sottile, che se si pigliasse vn ditono, ò terza maggiore sotto, quanto è dall'E *la, mi,* Dorio, all'E *la, mi,* Frigio: & l'istesso rispettiuamente s'hà da intendere de gl'altri: di modo, che l'accrescimento (quanto alla bassezza, ò grauità) che fà il Sistema Dorio sotto il Frigio, è d'vn tuono intero: dell'Iastio sotto il medesimo, di mezzo tuono: & dell'Ipolidio finalmente vn tuono, e mezzo. Il quale accrescimento conuiene poi scompartire trà l'ingrossamento delle corde da vna parte, & l'allungamento dall'altra; come s'accennò di sopra; & come si discorre nel Compẽdio intorno alle canne dell'Organo. Oltre li predetti accoppiamenti di due Tuoni, ò Sistemi nel Violino, altre maniere ci sarebbono ancora vtili, e praticabili; le quali per breuità si lasciano; & per dar'anche campo à gl'altri

d'inuentarne delle nuoue. Mà vna non ne posso tacere, la quale forse à qualchuno darà più nell'humore, che la sopradetta; perche s'accosta più alla Dispositione de'Cēbali Diarmonici, & Triarmonici, che fino adesso si sono fabricati; ne' quali il Dorio, e'l Frigio hanno le loro harmonie naturali; & l'Iastio, & l'Eolio co' segni, e tasti accidentalmente disposte. Sù questo modello dunque possiamo accoppiare insieme nel Violino il Sistema Dorio col Frigio, e non con l'Iastio, con la debita distanza di tuono; che nell'istesso modo v'haueremo due Armonie naturali,& due accidentalmente disposte: perche nel Sistema Dorio si potrà anco sonare l'Armonia Iastia, & nel Frigio l'Eolia. Questa seconda maniera hauerà questo di vantaggio, che potrà seruirsi dell'istessa intauolatura di quella, che serue à i Cembali sopradetti: mà nella prima bisognerà tramutarla quanto al Frigio, & l'Iastio: perche quello si douerà notare co'segni accidentali; & questo naturalmente, al contrario dell'intauolatura de' Cembali; rimanendo sempre il Dorio segnato naturalmente, & l'Eolio accidentalmente: saluo però, che nel primo modo l'Eolio (sonandosi nell'Iastio) si segnerà con quattro ✗ diesi, & nel secondo (sonandosi nel Frigio) con cinque b. molli. Di più in questa seconda maniera si potrà, & si douerà far qualche distintione nella tensione delle corde, meglio che nella prima; facendosi più tese quelle del Frigio: sì per renderlo più spiritoso, come perche non venghino troppo sottili, per l'acutezza del Tuono: già che haueranno l'istessa misura, per la commodità di sonare. Quest'altro vantaggio ci sarà ancora, che più facilmēte si potranno accordare insieme i due Sistemi: poiche basterà far rispondere in ottaua la terza corda del Frigio sotto il Canto, ò prima del Dorio. Mà per contrapeso ci

sarà

ſarà queſto diſauantaggio, ch'il formare i Tuoni accidentali (Iaſtio, & Eolio) ſarà alquanto più difficile nell'atto del ſonare (facendoſi ciò con cinque b. molli) che nel primo modo; doue il Frigio, & l'Eolio ſi formano riſpettiuamente, nel Dorio, & nell'Iaſtio, con quattro ✕ dieſi. Mà perche meglio ſi comprenda l'vna, & l'altra diſpoſitione, aggiugneremo quì l'intauolatura d'amendue con noue voci per ciaſcuna: le quali ne' Siſtemi naturali ſi comprendono nelle due quinte rinchiuſe frà le tre corde à voto: oltre le quali ſi può continuare la modulatione verſo l'acuto per quattro, ò cinque altre voci almeno ſu'l Canto, ò corda più ſottile.

PRIMO MODO

Siſtema Dorio — Tuono Frigio

vniſoni

Siſtema Iaſtio — Tuono Eolio

SECONDO MODO

Sistema Dorio — Tuono Iastio

vnisoni

Sistema Frigio — Tuono Eolio

Qui debbonsi osseruar'alcune cose. Prima, che le note nere mostrano le corde à voto: le quadrate accennano le voci cadentiali di ciascun Tuono: le chiaui poste in vltimo doppo le deduttioni, non seruono per altro, che per leggere dette deduttioni naturalmente con le solite sillabe *vt, re, mi, fa, sol, la*. Quanto al modo d'adoprare nelle Scene, e Theatri questi instrumenti, è chiaro che per praticar tutti i detti Tuoni, vn solo Sonatore non basta: perche le mutationi, ò Vscite, non danno tempo di potere cambiare Instrumento; mà due ve ne vogliono; & saranno sufficienti per ogni cosa; à segno che se si misureranno i tempi delle modulationi, ò s'osserueranno le parole, che si cantano, e si terrà cosi la destra, come la sinistra mano pronta al suo offizio, cō quella celerità istessa si potranno fare le mutationi, che si fà da vn solo Sonatore in vn Cembalo Diarmonico, Triarmonico ò, Tetramonico,

monico,

monico,&c. Per maggior perfettione di quest'instrumento, loderei anco, che si facesse qualche distintione nella materia delle corde: acciò si sentisse maggior varietà trà la risonanza d'vn Tuono, & quella d'vn altro. Et perciò tengo, che farebbe buon'effetto, mantenendosi le corde di minugia in quel Sistema, che vorremo sia più spiritoso, accomodare l'altro con corde di seta cruda ritorta: le quali acconcie in certa maniera da noi ritrouata, rendono vn buonissimo suono; & per altro s'vsano ne' Regni della Cina, & di Persia: doue le corde sottili de gl'instrumenti d'altra materia non si fanno.

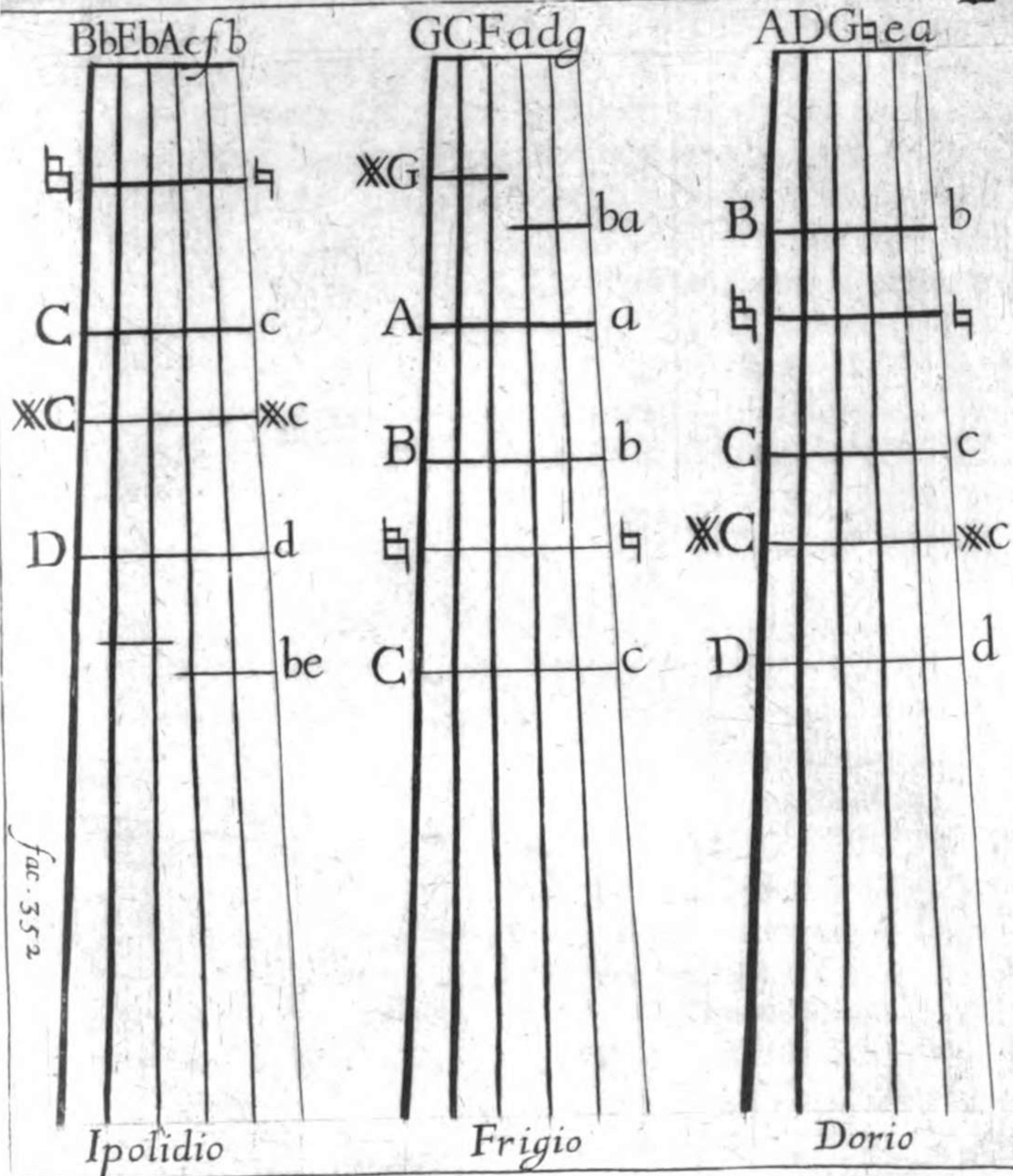
Or perche alcuni virtuosi inuaghiti di questo nuouo stile di musica, à imitatione del Cembalo Triarmonico, hanno desiderato vna Tiorba con tre manichi, per poterui cantare sopra queste affettuose modulationi metaboliche: frà i quali il primo à farne fabricare è stato il Signor Bartolomeo Nicolini, che con la sua profonda, & soauissima voce, & l'eccellente peritia del canto, che possiede rapisce gl'animi de gl'ascoltanti, e rinoua l'essempio dell'antiche, & heroiche melodie, hò giudicato bene di discorrerne alquanto. Le Tiorbe dunque, che si sono fatte contengono ordinatamente tre Sistemi; cioè l'Ipolidio di sopra; il Dorio, e Corista nel mezzo, e'l Frigio da basso; con altrettanti manichi, che proportionatamente si diminuiscono, vniti ad vn medesimo corpo: & tanto trà loro distanti, che la sinistra nel tasteggiare le corde ageuolmente vi possa capire, & scorrere per tutto. L'accordo principale di ciascun Sistema è il comune di sei corde frà vn A *la*, *mi*, *re*, & l'altro: che col b *mi*, nella terza corda ascende ad vna nona: con questa differenza però, ch'il Sistema Frigio è più alto due tuoni, ch'il Dorio; & l'Ipolidio più basso due semituoni: e questo hà tre contrabassi;

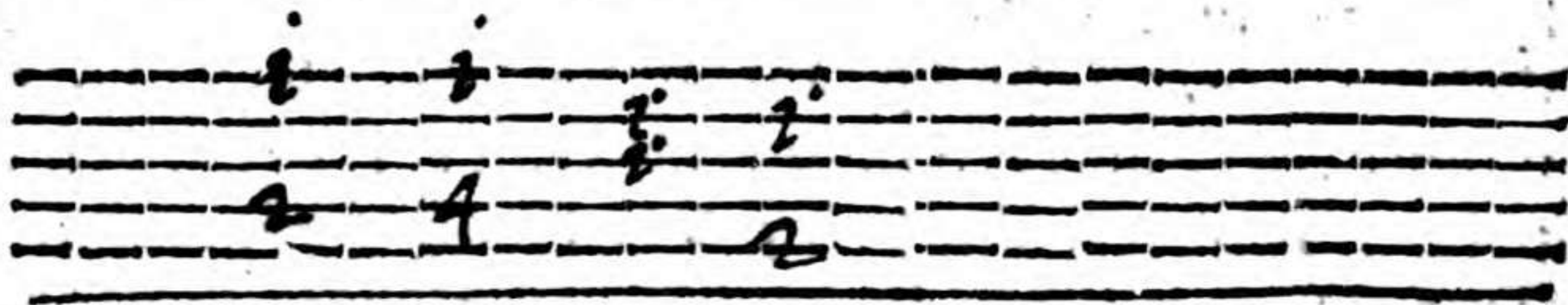
bassi; cioè bE, F, G: il Dorio ne hà quattro, D, E, F, G; e'l Frigio cinque, C, D, E, F, G. Et in questa maniera formandosi in ciascun Tuono vn solo Sistema con le corde tastate, & con l'aggiunta de' Contrabassi, riescono tutti tre con la loro conueneuole distanza, & proportione, l'vno con l'altro; incominciando anco dalle corde cardinali: che tale è anco l'E *la*, *mi*, col b. molle, nell'Ipolidio; mentre il Dorio cominci in D. *la*, *sol*, *re*. Inuentione veramente ingegnosa del Signor Pietro della Valle: con la quale si conseguisce vna gran facilità di sonare: senza, che bisogni fare in questo instrumento vn nuouo studio; già che le corde principali vi si tastano nell'istesso modo per tutto; & nelle medesime chiaui sono situate. Qanto al concordare insieme questi tre Sistemi, più modi vi sono; mà il più facile, e spedito mi pare questo; perche consiste frà due corde à voto. Accordare il G *sol*, *re*, *vt*, Frigio col B *mi*, Dorio in vnisono: & volendo poi accordare l'Ipolidio, si faccia rispondere parimente in vnisono l'F *fa*, *vt*, di questo col B *mi*, del Frigio: che da queste corde tutte l'altre poi si regoleranno. Del resto tre cose ci noto; prima che le corde del Dorio douerebbono essere mezzanamente tirate; quelle dell'Ipolidio alquanto meno, & del Frigio più di tutte: come mostrai nel Cõpendio, parlando delle Viole Diarmoniche. secondo, che se bene il manico Ipolidio, per esser più lungo, hauerà i tasti più grandi del Dorio, e'l Dorio più del Frigio (la qual differenza recherà forse qualche poco di difficoltà) tuttauia se nelle compositioni s'osseruerà verso l'acuto quella conueneuole distanza, e terminatione de' Sistemi, che si troua da basso; i tasti medesimi si verranno in certo modo à pareggiare: perche il manico Ipolidio si tasteggia più sù di tutti; meno il Frigio; e mezzanamente

il

il Dorio. terzo, che non torna male, che l'Ipolidio, il quale hà tre cordoni ſoli, ſi troui dalla parte di ſopra; doue per neceſſità le corde, perche meno partecipano del corpo, hanno minor riſonanza. la qual perdita ſarebbe maggiore, ſe vi fuſſe vno de gl'altri due Siſtemi, che hanno i cordoni in maggior numero. Mà ſe alcuno eleggerà più toſto che ciaſcun Siſtema habbia diuerſità di chiaui, e'l medeſimo numero di contrabaſſi, cioè quattro (che, ſenza fallo ſarà molto meglio) potrà, ſenza variare niente nel Dorio, proportionatamente alterare gl'altri due; mā tenendo però il medeſimo accordo, ò diſtanza trà le corde à voto: che così quel poco di fatica, che vi ſarà di più, tutta toccherà alla memoria, & non all'operatione della mano. Ne daremo l'eſſempio nell'accordo del Liuto; che ſenza dubbio è più bello, meglio regolato, e più ripieno di conſonanze, che quello della Tiorba. Il quale, ſe riuſcirà ſcommodo in queſto inſtrumento di tre manichi, per la multiplicità delle corde, che vi ſi raddoppiano; ò ſi potranno po[illegible]e le ſcempie; [illegible] vece accomodarui l'accordo della mandora (ch'è come vn Liuto in compendio) il quale è molto commodo, e bene ordi[illegible]ato; & c[illegible]n quattro ſoli ordini di corde, comprende maggior Siſtema che la Tiorba: perche contiene da baſſo vna quinta; nel mezzo la quarta; & di ſopra la terza maggiore. Et quanto alla forma ſi può fare grande, ò piccola come ſi vuole. Mà i tre accordi del Liuto procedono; come nella figura ſeguente.

Doue noterà il diligente lettore alcune coſe. Prima, che la Diſpoſitione, ò Accordo ordinario s'applica al Siſtema Frigio: perche gli ſi confà più, che à gl'altri. Secōdo, che quanto alla collocatione de' taſti nel Dorio, non ſi varia coſa alcuna: poiche le ſue corde à voto richiedo-

no

abbraccia il Lidio, così delle sue sei corde altre richiedo-
no il semituono minore, cioè le tre prime da basso (con
che comunica con l'Ipolidio) & l'altre tre di sopra, il mag-
giore, à guisa del Dorio: e però si potrà fare vn breue ta-
glio

glio nel mezzo, per metterui due differenti taſti: con che le conſonanze del Liuto ſi perfettioneranno aſſai; & non vi naſcerà quaſi difficoltà alcuna nel ſonare; perche negl'altri taſti non occorrerà farui queſta manifattura. Et ſe bene qualche riſcontro vi ſi trouerà falſo; tutto però tornerà all'isteſſo: poiche in contracambio vi naſceranno altri riſcontri buoni; che nel comune ſpartimento de' taſti non s'vſerebbono: verbi gratia, queſti.

che corriſpondono à queſte note della prima caſella.

Nè vi ſarà di biſogno d'vſarne de' falſi, come è quello della ſeconda caſella, oſſeruato da me in qualche Intauolatura Franceſe; con queſte lettere; & all'Italiana con queſte cifre.

Doue si vede adoprato il sesto tasto, ch'è vn D *la*, *sol*, *re*, solleuato (in vece dell'E *la*, *mi*, abbassato) che fà vn ottaua falsa. Dal che possono conoscere i Professori di questa sorte d'Instrumenti di manico, che non sono di quella perfettione, che si pensano; oltre quello, ch'in vn'altro Discorso n'hò trattato di proposito. Secondo da questo spartimento si può riconoscere, che è verissimo quello, ch'io dissi altroue, che all'Armonia Lidia (& Ipolidia per conseguenza) più che all'altre Armonie si confà il Cromatico; già che il primo tasto vi forma il semituono minore, & Cromatico; come alla Doria l'Enarmonico, più che all'altre è diceuole; & al Frigio il Diatonico. Terzo, se alcuno volesse di più qualche diuersità d'Accordo in questi tre Sistemi; frà molti, che si potrebbono vsare, i più idonei mi paiono quelli, che meno si allontanano dall'ordinario; e si contengono in Sistemi d'eguale grandezza; come nelle tre seguenti, il secondo, & il terzo, che variano dal primo, & ordinario, in hauer l'vno tre quarte continuate da basso, & l'altro di sopra; come quasi auuiene nel concerto delle viole: ch'è il modo, che mantiene, più che si può, nelle corde à voto le chiaui ordinarie, & le voci principali di ciascun Tuono. Trà i quali il Dorio douerà nelle due corde di mezzo cominciare dal semituono minore, rimanendo gl'altri due spartiti, come sopra.

Frigio	Dorio	Ipolidio
G, C, F, a, d, g,	A, D, G, c, e, a	B, bE, G, c, f, b.
4 4 3 4 4	4 4 4 3 4	4 3 4 4 4

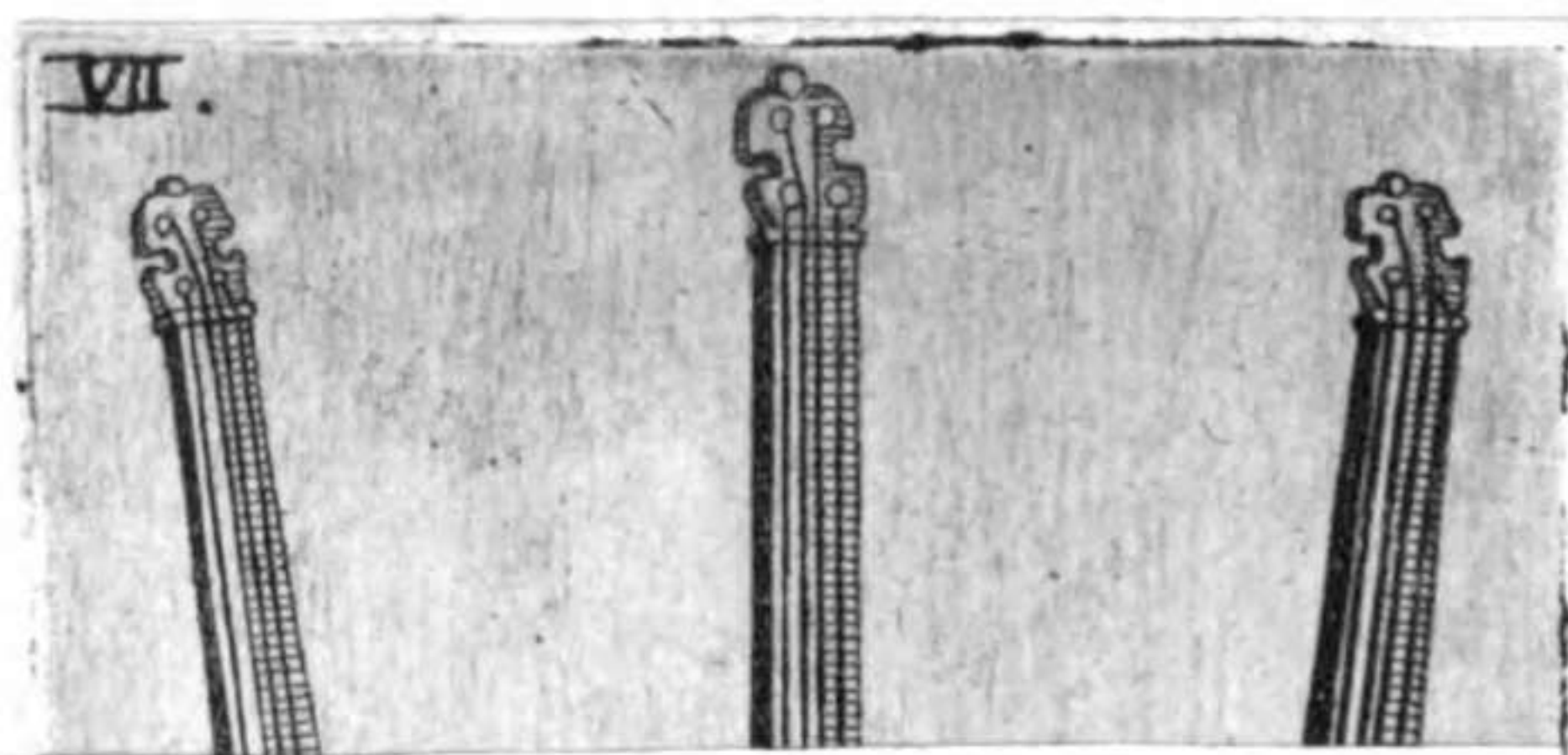
Quarto, si potrebbe applicare à questi instrumēti vna terza maniera d'Accordatura, la quale participerebbe delle

le due dette: della prima quanto alla dispositione delle corde principali, ò tastate; che si manterrebbe in tutti tre la medesima; e della seconda, quanto alla temperatura de' cordoni, ò contrabassi; che sarebbe diuersa conforme alla qualità de' Tuoni. Il Sistema dunque principale del Frigio, si fonderà nelle medesime corde, ò chiaui che quello del Dorio; mà vn tuono più acuto: & l'Ipolidio similmente; mà vn semituono più graue: cominciando tutti da A *la*, *mi*, *re*, in sù. Et così haueranno la sola diuersità di Tuono, & non d'Armonia; la quale se gl'aggiugnerà poi nel sonare, col prendere nel Frigio l'F *fa*, *vt*, e'l C *sol*, *fa*, *vt*, Cromatici, in vece de' Diatonici; & nell' Ipolidio, con toccare tutti li tre diesi delle corde Mobili F, C, G, che così si formeranno, benche accidentalmente, le loro proprie specie. Et i contrabassi d'amendue similmente si potranno considerare, come accidentali: se bene nell'accordo corrisponderanno alle loro voci naturali, come quì si vede.

Contrabassi del Frigio				dell'Ipolidio			
D,	E,	✕F,	G,	*D*,	*E*,	✕*F*,	✕*G*,
C,	D,	E,	F,	b*E*,	*F*,	*G*,	*A*,

Et in questo modo la prima corda tastata del Frigio, d'A *la*, *mi*, *re*, diuenterà G *sol*, *re*, *vt*, & dell'Ipolidio B *fa*, continuando amendue all'in sù l'ordine, ò Armonia de quattro cordoni. Et à questa dispositione ottimamente s'adatterebbe vn'accordo molto particolare, facile, & esattissimo; che altroue piacendo à Dio in occasione delle Viole d'Accordo Perfetto si dichiarerà. Quinto, se alcuno cercherà di più qualche forma particolare; e commoda per questa sorte d'Instrumento Triarmonico, potrà

Yy 2

VII.

trà ſeruirſi della ſeguente, poco diuerſa da quella della Chitarra Spagnuola; mà di corpo molto maggiore; e col fondo più toſto conueſſo, che piano: la quale, per eſſere riſtretta nel mezzo, rieſce molto commoda per arriuare à tutte le corde. I manichi con eſſere eguali di fronte da capo, & auuicinarſi da baſſo verſo il corpo (il quale è anco più largo di ſopra) & con hauere le biſcheriere liſce, & ſenza cartoccio, contribuiſcono ad vna forma più vaga; & rendono le corde, & l'inſtrumento più ſonoro, & leggiero; & più maneggeuole, & maggior largura alla ſiniſtra di ſopra, & ageuolezza in toccare le corde con la deſtra da baſſo: come ognuno da ſe può conoſcere. Deueſi anco far'il corpo quanto ſi può grande, & lungo, & i manichi corti; sì perche meglio ſia contrapeſato, come per rendere la riſonan

za de' Contrabaſſi più piena, & ſimile à quella delle corde principali: la quale nelle Tiorbe, & Arciliuti, che s'vſano adeſſo, per la ſouerchia lunghezza de manichi, non dà molto guſto all orecchie: conoſcendoſi poco piena, & polputa; mà in vn certo modo ſecca, & di qualità diuerſa da quella, che rendono le corde, che più partecipano del rimbombo del corpo. Et perciò qui ne naſce vn'ottima corriſpondenza, che quel Siſtema, che meno partecipa della riſonanza del corpo per lo lungo in contracambio maggior parte ne occupa per lo largo; come ſi vede nel Frigio paragonato all'Ipolidio, participando il Dorio mezzanamente dell'vno, & dell'altro. Quanto al nome ſi potrà chiamare, ſe così piacerà. Vn Chitarrone (ſenza ricercarne de' più ſtrauaganti) che meglio forſe gli cõuiene per cagione della ſua forma, che alla Tiorba: la quale ſi può contentare del ſuo. circa l'origine della quale vedaſi quello, che ne ſcriue Aleſſandro Piccinini in vn ſuo libro d'intauolatura del Liuto. Mà ſe alcuno guſterà d'vn nome più capriccioſo, potrà almeno per ſcherzo, & ironia, chiamare queſto inſtrumento vn Cerbero: alludendo alla forma di quel fauoloſo cane infernale, con tre capi, & vn corpo; & prendendone il ſignificato figuratamente: poiche quanto il latrato di quello era ſpiaceuole, & ſpauentoſo; altrettanto grata, & ſoaue riuſcirà l'Armonia di queſto. Sopra che ſe vorremo filoſofare fauoleggiando, potremo imaginarci, che ſe bene quelle tre teſte fuſſero ſtate di mole, e grandezza diſeguali, & conſeguentemente di Tuono diuerſo; contuttociò, perche nell'Inferno non v'è ordine, ò Armonia alcuna (che tutta procede dal celeſte Regno) non ſolo non faceſſero alcuna conſonanza trà loro; anzi rendeſſero più toſto i più

ſtrani

strani, e spiaceuoli interualli del Mondo (Ecmeli gli dicono i Greci) Da i quali cercherà d'allontanarsene quanto potrà l'accorto Musico, & Citaredo; con accordare perfettamente queste tre Armonie frà loro; se non vorrà esser tenuto egli stesso vn Cerbero Infernale.

DISCORSO SESTO
SOPRA
IL RECITARE IN SCENA
con l'accompagnamento d'Instrumenti Musicali.

All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signore,

Il Signor

DON CAMILLO COLONNA.

NOn hò creduto poter secondar meglio i generosi pensieri di V. Eccellenza, & quel desiderio, ch'ell hà di resuscitare nel suo Principato Academico, l'antica gloria del nome Romano; almeno nella maestà, & squisitezza de' più eruditi spettacoli, quali sono gli Scenichi, & in specie i Tragichi, che col fare alquanto di reflessione oltre quello, che ne hò discorso in vna opera à posta (bẽche solo abbozzata, e non finita) intorno al canto Scenico; & specialmente intorno all'accompagnamento degl'instrumenti, con la semplice Recitatione di fauella; per quanto però mi concede vn Discorso tumultuario, nato frà cento sorti d'occupationi, e disturbi di mente; più tosto dall'ardente desiderio, che tengo di seruirla, & dalla stima, ch'io fò delle sue nobilissime, & heroiche qualità, che

che da alcuna ambitione d'ostentare rara, & pellegrina eruditione. benche veramente il mio genio sia portato à certa sorte di studij reconditi; & comunemente, quasi derelitti: conoscendo di poter forse in questi giouare più al publico, ch'in altri più graui in apparenza, mà ambitiosamente abbracciati da molti. Però lasciando da banda molte cose, che si potrebbono dire della diuisione delle voci in tre specie, Continua, come è quella della semplice fauella, Interuallata, quale si ode nel vero canto; & Mezzana, come quando si recitano i Poemi, per testimonianza d'Albino Musico Latino appresso Boetio: & che differenza sia trà la Continua, & l'Interuallata (del che ne accenna alcuna cosa Aristosseno su'l principio de' suoi Elementi harmonici) & in che consistino gl'accenti, & in particolare quelli della nostra lingua Italiana; & in che differisca la sua pronuntia dall'antica, dell Idioma Latino & Greco; e da che nasca quella gran diuersità d'aria, che si sente nella loquela de' Francesi, & Spagnuoli (la quale per altro hà stretto parentado con la nostra) & simili altre cose tralasciando (delle quali altroue ne hò discorso, con qualche curiosità) dirò, che hauendo V. Eccellenza col suo sagace ingegno riconosciute molte imperfettioni, che si sentono nell'hodierna Musica de' Teatri, che dicono Recitatiua, & in tale occasione essendoli state soggerite da me molte vtilità, & buone conseguenze, che porterebbe seco lo stile, che teneuano gl'antichi, di non far cantare nelle Tragedie i Diuerbij, ò Colloquij; mà solo i Cori, & alcuni Soliloquij affettuosi, che diceuano Cantici; & alla difficoltà, che muouono alcuni, che non darebbe forse intero gusto il trapassare dalla semplice fauella al vero canto, hauendo risposto, che à questo anco c'era rimedio; poiche si poteuano adoprare alcuni Instrumē-

ti

ti anco, mentre gl'Attori fauellano semplicemente in Scena; resta che per sodisfare à i cenni di V. Eccellenza (che appresso di me tēgono luogo d'espressi cōandamēti) io discorra alquanto di questa materia, rimettendo però sempre il tutto al suo finissimo giuditio; & di questi altri virtuosi Signori Academici; & all'esperienza istessa; ch'è giudice senza appello; quando à lei legitimamente si ricorre.

L'imperfettione maggiore di questa hodierna Musica Teatrale consiste, per mio credere, principalmente in questo, che le parti de i Drammi, meno affettuose, come sono le Narrationi, & Discorsi, massime lunghi, & anco tutti i Colloquij, non si possono vestire di tale melodia, che presto non generi tedio, & fastidio ne gl'vditori: imperoche se si compone ariosa, & variata assai di corde, & cadenze, non fà à proposito altrimenti: anzi sarebbe, come se vn Segretario in materia di negozio, volesse riempire la lettera di concetti, & ornamenti Rettorici. Se si fà semplice, & ricercante poche corde, come comunemente s'vsa (& non senza ragione) presto ne segue il tedio, & satietà sopradetta: poiche quella similitudine di cadenze, hà non sò che di sazieuole, che molto dispiace à chi nō è della musica innamorato affatto; & in certo modo non apparisce nè canto, nè fauella; mà vn terzo contrafatto; che corrompe il naturale; & con poco d'artifizio il ristora. Alla quale maniera di canto, conuiene molto bene, quello che disse Cesare ad vn mal recitante. *Si canis, recitas; Si recitas, canis*. Et se vogliamo giudicarne senza passione, vediamo per esperienza, che di gran lunga più ci diletta vno, che con buon garbo fauelli, che se di tale melodia si serue. Nè è marauiglia: perche le cose naturali di rado, ò non mai, ci vengono in fastidio; doue

le forzate, & insolite presto c'attediano: come auuerrebbe, se per vna mezz'hora vedessimo saltellare, ò ballare chi che sia, con poca varietà di figure, ò mutanze; che senza fallo c'attedierebbe: doue il vedere, ancorche lungamente, passeggiare alcuno, non ci da noia altrimenti: perche è cosa naturale, & ordinaria. Or che meno diletti questa sorte di musica, che il parlare ordinario, quãdo bene egualmente vi s'accompagnasse il conueneuole gesto; credo che in gran parte nasca dal mancarui quei piegamenti di voce, o siano ascendenti, ò discendenti, che si sentono nella fauella, & s'esprimono col Violino: i quali *Plasmata* si dicono da gl'antichi autori, come Quintiliano: se bene da gl'interpreti, forse tale vocabolo non è inteso. l'vso de' quali piegamenti, benche adoprati souerchiamente, & doue non bisogna (come ben spesso far sogliono quelli, che recitano i Poemi Latini) si senta assai noioso; tuttauia contribuisce gran parte della dolcezza alle melodie, quando sobriamente s'adopra; come si conosce nel canto humano, & ne gl'instrumenti da fiato. Quindi auuiene, che non sentendosi tal addolcimento in queste musiche Recitatiue, mentre proferiscono tante sillabe sotto vn'istesso Tuono (il che Fortunatiano Retore, chiama con voce Greca *Monotonia*) nè meno ricompensandosi questa perdita con quella varieta, che si sente nelle cantilene formate, qual miracolo sarà, se riescono in fatti si tediose? A ciò s'aggiunge l'vsanza, che hanno molti cantori Scenichi, per volere esprimere il parlare familiare (nel che si credono con errore popolare, che consista l'eccellenza di quest'arte) d'abbassare tanto l'vltime sillabe, lasciandole quasi cadere di piombo, che appena si sentono da quelli, che sono sotto la Scena, non che da i più lontani: la qual cosa dà anco tanto maggior

fastidio

fastidio all'orecchie, quanto il transito, che si fà dal canto formato à simili voci languide, è più distante, & percettibile, che quando solo si parla: onde non si può dire che cantino; perche tali sillabe si proferiscono con voce di parlare sommesso, nè che parlino veramente; già che le precedenti sillabe erano formate con voce sospesa, & ferma; quale s'ode nel vero canto. A tal che per parere mio tale confusione, & imbastardimento di canto, & di fauella, non è altrimenti lodeuole (benche l'opinione comune sia in contrario) massime perche bene spesso queste due cose diuerse s'vniscono, ò si mischiano trà loro in quel grado, nel quale più sono lontane; & hanno meno d'affinità; come succede, quando à quelle voci sommesse (che sono il primo grado della fauella) s'accoppiano i Passaggi lunghi; che possiamo mettere per l'vltimo grado del cantare. Nè anco si trouerà mai, che da gl'antichi ciò sia stato praticato, come forse si persuasero quelli; che rimessero sù il cantare in Scena, & lo stile Recitatiuo (il quale però è più conueneuole à i Poemi Heroici, & Rapsodie, che alla vera musica Teatrale) anzi apertamente c'insegna Plutarco nel suo dottissimo opuscolo delle cose musicali, che la melodia Teatrale era più dell'altre variata, & artifiziosa. Mà l'errore di coloro, credo che nascesse dal vedere, che la musica Madrigalesca (ch'è hoggi la più stimata, & artifiziosa) poco vale in produrre quegli effetti, che dell'antica si leggono: onde si persuasero, che ciò auuenisse per essere troppo ariosa, & poco simile alla fauella comune, & non da altre più vere ragioni: cioè dalla breuità de' versi; da tante repetitioni; & principalmente dall'intessere più arie insieme, in vece di formarne vna sola; con quel più bel procedere di melodia, che si può; & dal far cantare insieme parole diuerse; con mol-

ta perdita dell'intelligenza: oltre il danno, che recano gl'affettati artifizij di fughe dritte, & rouescie &c. & i souerchi condimenti di passaggi tanto lunghi, & frequenti. che quanto al resto, l'esperienza ci mostra, che per muouere gl'affetti questa musica ariosa, & simile à i Madrigali (massime quando tocca corde di varij Tuoni) è molto più efficace di quella semplice, & poco variata, che per la maggior parte si sente nel Recitatiuo. La onde quãto più stimo, che si debba perfettionare questa; & applicarla à quelle parti de' Drammi, che ne sono capaci; altrettãto credo che sia da disprezzare quell'altra, che tiene il luogo del vero parlare: non solo per le ragioni altre volte da me allegate, di poter cõporre le Attioni Dramatiche di più giusta grandezza, & di nõ hauere bisogno se nõ de Musici, & cantori eccellenti, & di gagliarda voce, & altre parti necessarie per le Azzioni Sceniche; & di risparmare la fatica ad essi, & à i Compositori; mà anco per diminuire il tedio à gl'Vditori; & accrescerli il diletto con la varietà dell'attione: & sopra tutto per renderla più viuace, verisimile, & efficace ad imprimersi ne gl'animi degli spettatori; mediante la forza, che si sente hauere vna bella, & leggiadra fauella; accompagnata massimamente da buon gesto; & da quel talento in somma, che si richiede per ben rappresentare; che rade volte si trouane i cantori. E che questo stile si tenesse da gl'antichi, ageuolmente si comprende dalla distintione, che fanno i Grammatici antichi de i *Diuerbij*, & *Cantici* nelle Comedie Latine, dicendo espressamente Donato, che *Diuerbia histriones pronuntiabant, cantica vero temperabantur modis non à Poeta, sed à perito artis musicæ factis*: dalla diuersità, che fà Diomede de i Flauti, che seruiuano a' cantici, à quelli che s'adoprauano per i Cori: dalla differenza,

renza, che pone Aristotile trà le melodie Coriche, & le Sceniche: dall'autorità di Dionigi d'Alicarnasso, doue c'addita vn luogo delle Fenisse d'Euripide, che non è Coro: & tuttauia si rappresentaua col canto; & da altre moltissime proue, che per breuità si tralasciano. Mà che gl'instrumenti poi si sonassero per tutta l'attione, pare che certamente si possa raccogliere da molte autorità, & congetture; delle quali alcune ne anderò toccando. Primieramente le inscrizzioni di Terentio ce ne possono far fede con quei modi di parlare, *Acta Tibijs dextris, sinistris, paribus, imparibus, Sarranis &c.* poiche non hauendo le Comedie Latine i Cori: & vedendosi i Cantici in Terentio così breui, & corti; se per essi soli, ò trà vn'Atto, & l'altro solamente, si fussero adoprati i Flauti, non parrebbe questo modo di parlare conueneuole, che la tale Comedia fusse stata rappresentata con tale, ò tale sorte di Flauti. In oltre Cicerone ne i libri *de Oratore* attesta, che molti spettatori erano tanto esperimentati, che dalla qualità del suono de' Flauti faceuano congettura qual personaggio doueua vscir fuori, per esempio; Antiopa, ò Andromacha; onde è verisimile, che cominciassero à sonare prima, che vscissero gl'Attori; & poi non gli abbandonassero mai. Questo anco par che si comprenda da alcuni bassi rilieui; ne' quali si vede vn Sonatore, ò Sonatrice di Flauti attualmente sonarli, mentre in Scena si rappresenta vn Diuerbio, ò Colloquio: che tale senza fallo è quello, che si vede d'vn Padrone, che batte vn suo seruo, & quello che si raccomanda.

Oltre che, è anco credibile, che ciò fusse praticato dalla diligenza de gl'antichi, per ouuiare all'offesa, che come dicono, riceuerebbono le orecchie de gli Spettatori per il trapasso dal parlare semplice, al canto; & da questo

al parlare. Contuttociò intendo, che gran satisfatione dessero già in Mantoua alcune Attioni, fatte rappresentare dal Duca Ferdinando, Principe molto erudito: le quali in certe parti si cantauano; & in altre semplicemente si recitauano senza altro aiuto d'instrumenti: come anco fù rappresentato il Mimo del Padre Stefonio nel Collegio Romano; che tuttauia piacque assaissimo.

Se però V. Ecc. & questi Signori Academici giudicherãno meglio, che s'adoprino gl'instrumenti per tutta l'attione; & mi si dimanderà qual sorte mi paia più proportionata per questo vffizio; senza pensarui niente risponderò quelli d'archetto: poiche de' Flauti, Pifferi, & simili da fiato, non occorre parlarne prima: perche hoggi si sono quasi dismessi. Secondo, perche non essendo le nostre sale di quella capacità à vn gran pezzo de' Teatri antichi, questi possono assai bene supplire al bisogno; perche sono soaui; rassomiglianti la voce humana, & perciò s'vniscono bene con essa; sono capaci di molta varietà; & allungano il suono, quanto si vuole. Eleggerei dunque per me vn Basso di Viola, di profonda, & gagliarda voce, con vn'Violino: instrumento, che con tutti si confà; & se è sonato bene, riesce soauissimo; & molto patetico: rassomigliando in questo i Cornetti, & altri instrumenti da fiato. Il modo poi di sonarli, potrà essere questo. Il Violone douerà seruire per Basso continuo; che consisterà in poche, & lunghe note; sopra le quali il Violino farà quasi continue diminutioni; mentre gl'Attori parleranno. Questi stessi poi continueranno il loro vffizio, quando comincerà alcun cantico: passando però da quella semplice diminutione à vn contrapunto più artifizioso; & quale si richiederà dalla melodia del cantico. Et perche i Musici si seruono volentieri dell'instrumento di tasti, per la

facilità

facilità di sonarlo;& perche vi è copia di molte consonanze, si potrà allora opportunamente adoprare il nostro Cēbalo Triarmonico, senza lasciar però il Violone, e'l Violino; ancorche si doueranno bene cambiare i Sonatori, per darli riposo; & gl'instrumenti stessi, come più à basso si dirà. Si potrà anco osseruare, acciò il transito dalla fauella al canto, sia meno apparente che si può, ch'il Cembalo nel principio si suoni chiuso, & in modo, che dal solo Cantore s'oda: ilche sarà conforme alle massime de i rinouatori di queste musiche in Fiorenza, molto diuerse però dallo stile antico: essendo certo, che i Greci, & Romani, non solo non celauano il suono de gl'instrumenti; mà gl'esponeuano anco alla vista di tutti; adornando i Sonatori di sontuosissime, & leggiadrissime vesti: ilche forse non conuerrebbe à i nostri Cembali, che sentono troppo dello studio, & della lucerna. Continuando la melodia de' cantici, si potrà à poco à poco alzare il coperchio di detto Cembalo acciò s'oda anco da gli Spettatori, etiamdio più remoti; senza curarsi di quelli, che giudicano meglio, per nascondere più la musica, che la sola voce si sēta; non considerando, che così la virtù, & diletto della melodia si perde per la metà. Mà perche alcuno dubiterà forse, che tale accompagnamento d'instrumenti, col semplice parlare potrebbe distrarre troppo gli Spettatori & farli meno attenti à quello che più importa; sappia che ciò non seguirà; ogni volta che la Sinfonia consista, come hò detto, in perpetue diminutioni: il quale suono; perche è tanto veloce, vniforme, & senza aria, diletterà bene qualche poco; mà non potrà per parer mio, distogliere la mente de gl'ascoltanti; se non forse alquanto su'l principio; massime, se la qualità delle cose, che si reciteranno, & la poesia, & l'attione sia tale, quale si conuiene;

mà

mà doppo che si sarà riconosciuta la semplice vniformità di tal Sinfonia, senza più badarui, s'attenderà al Dramma stesso vniuersalmente da tutti. In somma, perche sì fatta Sinfonia non accorderà, nè discorderà gran fatto con la voce, recherà per se stessa qualche diletto; mà non impedirà l'attentione del Teatro: in quella guisa, che i sonagli si confanno bene con tutti i suoni; ancorche habbino qualche differenza di graue, & d'acuto; & non si vede, che generino distrattione, quando s'adoprano da i danzatori; con tutto che siano cosa molto diuersa dal ballo. Il che però meglio si chiarirà con l'esperienza. Mà perche hauendo la fauella humana qualche diuersità di graue, & d'acuto; la quale si può conoscere, & notare da vn sagace Musico, & d'ottima orecchia dotato; & per conseguenza trouarui qualche accompagnamento consonante in alcuno instrumento; e tanto più, che noi vdiamo taluolta esprimersi col Violino alcuni accenti, & parole, che pare proprio, ch'eschino dalla bocca humana; & che taluolta i musici vogliono, che alcune parti delle cantilene si recitino semplicemente, continuando tuttauia l'accompagnamento dell'instrumento; quindi è che forse alcuno si potrebbe imaginare, che questo istesso da gl'antichi fusse praticato; & hoggi anco si potesse rimettere in vso. Mà per dirne liberamente il mio parere, la stimo cosa tanto tediosa, & difficile da mettere in pratica (massime perche è quasi impossibile di pronuntiare sempre vno, ò più versi nell'istessa maniera; & perche la nostra lingua non hà vocali per natura lunghe; & perche quei piegamēti di voce, che s'odono nella fauella, sono tanto veloci, & sfuggeuoli, à guisa delle campane, che appena si possono comprendere; & compresi che sono, subito scappano; & non come nel vero canto, doue la voce fà le sue posate

ferme,

ferme, & stabili) che temo grandemente quest'impresa non riesca sempre vana, & inutile. E ben vero, che con tutto che si suoni, senza cercare di far consonanze co'l parlare, pure in certe esclamationi, & simili accenti acuti, & doue la fauella si sente più alterata, & quasi auuicinarsi al canto, potrà forse il discreto Sonatore, se sarà di sottile vdito, & presto di mano, farui col suo instrumento qualche accompagnamento consonante. Ilche non potrà partorire, se non buoni effetti. Mà se, non ostante queste difficoltà, tuttauia vorranno questi Signori Academici, ò altri virtuosi fare qualche tentatiuo in così nobile impresa, non è da disperare del buon'essito del negozio; purche s'habbino alcune auuertenze: le quali saranno queste. Prima, che si consulti, & proui questa cosa con l'interuento di persone, non solo dotate di buon gusto, & sottile vdito, & pratiche nella musica; mà sincere, industriose, perspicaci, & di buon giudizio: perche se appoggeremo assolutamẽte il negozio à certi Musici da dozzina, è tanta l'ignoranza, l'inuidia, la pigritia, & la bassezza d'animo, che domina nella maggior parte di loro, che in vece d'aiutare così nobile impresa (benche non possino riceuerne se non vtile & honore) più tosto vi metteranno mille ostacoli; acciò non riesca, & non se ne parli più. Et mi creda V. Eccellenza, ch'io non parlo à caso; mà sò bene quel che mi dico; per hauerne fatte mille esperienze, nel comunicare ad alcuni di loro questi miei studij, & fatiche. Secondo, che si faccino l'esperienze non vna volta sola, & sempre ad vna guisa; mà più, e più volte; & in varij modi: cambiando le persone che recitano, & la maniera del recitare; il Tuono de gl instrumenti; il luogo doue si recita; & altre si fatte circonstanze: perche non sempre si può cogliere alla prima nel se-

 gno:

gno; massime in cose nuoue, ò doppò tanti secoli rinouate, con si poche vestigie della loro antica forma. Terzo, che non ci lasciamo ingannare, ò dalla troppa volontà di praticare queste nouità, ò da certe opinioni, ch'hanno alcuni, ch'il buono solamente ci sia restato; & perdutosi quello, ch'era di poco frutto, & vtilità: mà prendendo la via di mezzo, non risoluiamo niente, che non dia intero gusto à persone capaci di darne il giuditio: senza badare à quelli, che misurano ogni cosa co' breuissimi termini del loro intelletto. Oltre queste auuertenze, crederei che alcuni altri requisiti potessero ageuolarci grandemente l'impresa; anzi assicurarne il buon'essito; benche per essere in qualche parte frà noi impraticabili, poco fondamento vi possiamo fare. Prima sarebbe espediente, che gl'Attori fussero molto bene ammaestrati nel canto, & in esso molto sicuri (come doueuano essere gl'Attori Tragichi, & Comici nel secolo antico) & d'vdito pronto, & sottile: poiche è più facile, ch'il Tuono della loro fauella s'accordi, & seguiti il suono de gl'instrumenti, che per il contrario, gl'instrumenti seguitino il Tuono della fauella. il che forse ad vn solo instrumento, verbi gratia il Violino, in mano d'vn espertissimo Sonatore riuscirebbe. Secondo, bisognerà, ch'il nostro Cantore Scenico, ritrouandosi insieme col Musico, di più maniere di pronuntia, & recitatione, ch'egli potrebbe adoprare, ne elegga vna, quale gli parrà migliore, & più stabile, & à lui più naturale, & consueta; & senza allontanarsene gran fatto, la ripeta più, & più volte; ad effetto d'impossessarsene bene, con lungo studio, & essercitio: auuertendo sopra tutto di tener sempre il medesimo Tuono; & non alterarlo, s'è possibile, punto da vna volta all'altra: perche così potrà il Musico notare quelle corde, sopra le quali principalmente

cipalmente ſi fonda la Recitatione, & le ſue parti; & aſ ſegnarle, come vn Baſſo continuo al Sonatore del Violone; perche le moduli con le ſue belle, & ſoaui arcate, & leggiadre diminutioni, che gli parranno più à propoſito. Terzo, conuien ſapere, che ſe bene gl'interualli, alzamenti, & abbaſſamenti di voce, che ſi fanno fauellando, ſono quaſi innumerabili, & impercettibili; tuttauia ſi riducono tutti à tre gradi: perche prima v'è vn tenore di voce aſſai vniforme, & ſenſibile; ſotto il quale ſi proferiſcono molte ſillabe, con poca; ò neſſuna diſtintione d'acuto, & graue: il che ſi potrebbe latinamente dire *Tenor*. Secondo, vi ſono alcuni alzamenti, ò abbaſſamenti di voce aſſai notabili; verbi gratia, due ò tre per ogni verſo vndenario: i quali cadono per ordinario in quelle ſillabe, che hanno gl'accenti acuti più ſpiccanti, & fiſſi: & tanto ſono più frequenti, & percettibili, quanto che il parlare, & l'attione è più concitata, & patetica: & queſto ſi può eſprimere in latino, con la voce *Canor*. Terzo, vi ſono quei velociſſimi piegamenti di voce, che ſi ſentono maſſimamente preſſo à gl'accenti acuti, così auanti, come di poi; & ſeruono come per tranſiti, & vincoli delle altre due coſe: il che ſi diceua, come accennai di ſopra. Plaſma da i Greci; & in latino potrebbeſi acconciamente dire *Flexio*. Queſti piegamenti hanno grand'analogia col riſonamento continuo, che fà la corda percoſſa, ſino che s'ammutiſce affatto: ſe non che quel rimbombo della corda ſi fà per vn verſo ſolo, cioè verſo il graue, ſecondo l'opinione più comune, & d'Ariſtotile; il quale vuole, che tale riſonanza ſcenda vn'ottaua; ò pure, ſecondo alcuni moderni, s'inacutiſca alquanto. Comunque ciò ſia, ſi ſentono aſſai in quel mezzo canto (per così dirlo conforme ad Albino) ò pronuntia de' Poemi, ò anco delle ora-

tioni, quando si recitano, come per lo più si fà con quella maniera affettata, & scolaresca; & meno nel vero canto; doue sono più rari; & nell'ordinaria fauella; doue son più veloci, & sfuggeuoli. Con questi è impossibile, che s'accordino gl'instrumenti; per la loro celerità, & incertezza (però si doueranno far passare, come le dissonanze nel contrapunto) mà si bene con l'altre due parti. L'Accordo delle quali, per mio auuiso, douerà essere à più presso di questa sorte. Con le sillabe del *Tenor* (per differentiarle con questo vocabolo dall'accentuate, che si segnano appresso i Greci con l'accento acuto, ò circonflesso; & quelle senza alcun segno, s'intendono hauere l'accento graue, ò Syllabico) douerà per parer mio la parte graue del suono accordarsi comunemente in quinta, & taluolta in ottaua: mà con le accentuate, massime alcune, che contengono certe esclamationi, meglio sarà, che vsi comunemente le seste; & per quanto è possibile con distintione: adoprando le maggiori ne' passi allegri, & viuaci, & lè minori al contrario ne gl'affetti mesti, & rimessi. Sopra questa base poi douerà il Violino fabricare le sue diminutioni, come più gl'aggradirà; procurando di star sempre con l'orecchie tese, & d'essere presto di mano; per fare spiccare massimamente le consonanze in quelle sillabe accẽtuate, con qualche nota vn poco più lunghetta; perche anco nel parlare ordinario tali sillabe si sogliono taluolta allungare più dell'altre, & mantenendosi sempre sopra il Tuono del Recitante: poiche cosi facendo, maggior concordamento, & vnione si sentirà trà la voce rinchiusa nel mezzo, & trà gl'instrumenti: conciosiache rinchiudendosi quegl'accenti della fauella frà gl'estremi graue, & acuto dell'ottaue di detti instrumenti, parrà in certo modo, che venghino terminati; & così si rendino

sonori,

ſonori, emmeli, & ſtabili; come le voci del vero canto. Quarto, quando la coſa non poteſſe arriuare à queſto ſegno di perfettione, ò per mancamento di lungo eſſercitio, ò di perſone à propoſito; tuttauia crederei, che tolerabilmente riuſciſſe; purche gl'Attori fuſſero di buon vdito; benche non ſapeſſero di muſica; & ch'il Sonatore del Baſſo accordaſſe il ſuo Violone al Tuono più comune della fauella del Recitante: facendo in ſorte, che non vi fuſſe trà loro qualch'interuallo ſtrano, & Ecmele: poiche ſe bene quel Recitante non manterrà la medeſima aria de' ſuoi ragionamenti; tuttauia la variatione che farà, ſarà quaſi ſempre, come pare veriſimile, ſe non per interualli, ò differenze conſonanti, almeno per emmeli, & determinate. & in queſta maniera, ſe l'accompagnamento inſtrumentale con la voce, non darà diletto; almeno non offenderà l'vdito; come ſuccederebbe in due inſtrumenti, che fuſſero interamente ſcordati; perche comunque l'vno ſi ſonaſſe con l'altro, ſempre darebbono grandiſſima noia à chi gl'ode: mà ſe ſaranno d'accordo, & ſi ſuoni l'vno gradatamente, & con tempi veloci ſopra alcune note più lunghe dell'altro, non darà offeſa alle orecchie; con tutto che ciò ſi faccia à caſo, & ſenza alcuna arte, ò regola; mercè della variatione, & meſcolamento delle conſonanze con le diſſonanze: ancorche nel caſo noſtro ci ſia qualche diſparità; conſiderato che ne gl'affronti delle voci diſpoſte Armonicamente, le conſonanze ſono in maggior numero delle diſſonanze; doue l'accompagnamento d'vn inſtrumento accordato; mà ſonato ſenz'arte, con vna voce che fauelli, hauerà ſempre i riſcontri diſſonanti in maggior copia, che i conſonanti: atteſa la diuiſibilità infinita de' moti cõtinui della voce, detti da i Greci ἀνέσεις, & ἐπιτάσεις, cioè abbaſſamenti, ò alzamenti conti-

nuati

nuati di Tuono. Il che però nõ impedirà, che nõ se gli possa dare qualche accompagnamento di consonanza instrumentale, più; ò meno esattamente; come si è detto; mẽtre che si farà in sorte, che negl'articoli, per così dire, ò luoghi più apparenti della fauella, la consonanza si senta; & la dissonanza nel rimanente si nasconda. in quella guisa quasi che fà la parte acuta della Piua col Flauto graue ò Bordone (il che Franchino chiama Bordonizare) & in ogni altra sorte di Diminutione. Quinto auuertisco, che i Recitanti alzino la voce quanto è possibile (il che gl'antichi faceuano di necessità, per l'ampiezza de' loro Teatri) perche così ell'hauerà il Tuono più fermo, & apparente; & quegl'accenti acuti, ò graui, più sonori, & sensibili: onde, & più facilmente vi s'accomoderà la consonanza; & meglio si sentirà da gl'Vditori. Sesto consiglierei, che si facesse imitare la voce da gl'instrumenti anco in questo, che doue quella si trattiene nelle corde acute, così facessero questi: & per il contrario modulassero più nel graue, quando la voce facesse il medesimo. il che s'intende sempre saluando le buone regole del Contrapunto: poiche questa sorte d'imitatione accrescerà sempre l'vnione, e'l buon accordo di queste parti. Settimo loderei parimente, che la parte di sopra, ò del Violino, imitasse, quanto è possibile, ne' mouimenti, & Ritmi, la loquela istessa: che anche in ciò s'accrescerà la buona corrispondenza d'ogni cosa. Mà perche tutto questo più ageuolmente si comprenda con qualche essempio, vn sol verso ne addurrò per saggio, accomodato ad vna certa pronuntia, con le note corrispondenti ad ogni sillaba; & con le diminutioni distese: le quali però non occorrerà notarle; mà si lasceranno ad arbitrio del Sonatore. Vero è, che per essere parole affettuose, & sententiose (& tali l'habbiamo elette;

te;

te; perche toccano più corde) sono per auuentura più conueneuoli ad vn Cantico, che ad vn Diuerbio. Or qui notinsi quelle tre diuersità accennate di sopra, in queste poche sillabe *O de' Regi infelici*. Prima il *Tenor* si forma in quelle note d'A *la*, *mi*, *re*: sotto il quale si proferiscono tutte le sillabe, dalla prima, & sesta in poi. Secondo il *Canor*, in D. *la*, *sol*, *re*, sotto quella croma, che corrisponde all'vltimo termine dell accentuatione acuta della sillaba *O*. Terzo i piegamenti (ò *Flexiones*) nella medesima sillaba *O*, & in *li*: che s'esprimono con quelle poche note veloci ascendenti di grado, & con la legatura sotto (detta da' Greci ὑφὲν`) per mancamento d'altro segno, il quale rappresenti meglio quell'inacutimento velocissimo continuato, descritto da me di sopra, che fà la loquela in certe sillabe accentuate. L'imitatione del Ritmo Locutorio si può conoscere nella parola *infelici*; doue il Violino con vna semiminima imita la terminatione, che fà detta parola; & in questa, *Splendida*; la cui prima sillaba lunga (perche è vn dattilo) s'accompagna nella diminutione del Violino con vna croma precedente ad alcune semicrome: benche nella pratica non si possino osseruare tutte queste minutie. Mà è ben tuttauia, che gl'essempij siano più esatti che si può. Quanto all'imitare col Violino per via di strascini quegl'accenti, & piegamenti stessi di voce, che fà la loquela, non credo che potesse far buon effetto; e però altro non ne dico.

Violino

Fauella

O de' Regni infe-

Violone

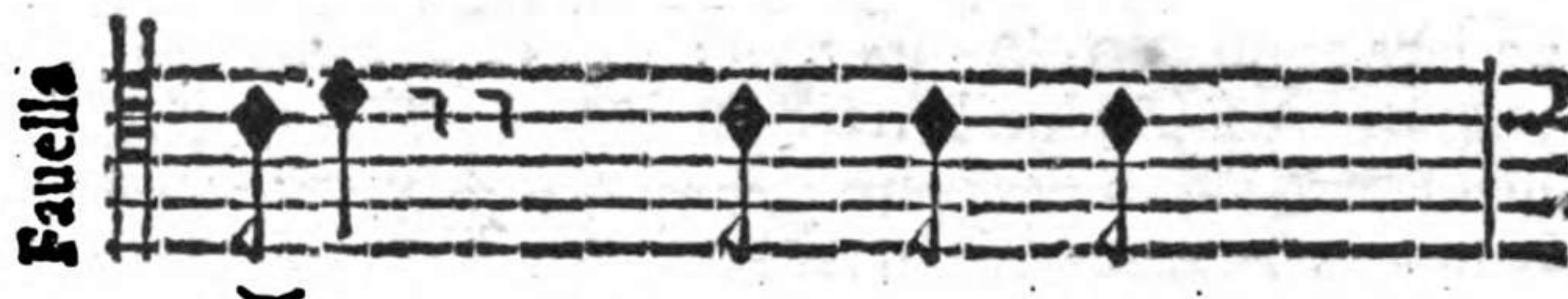
Violino

Fauella

lici splendida

Violone

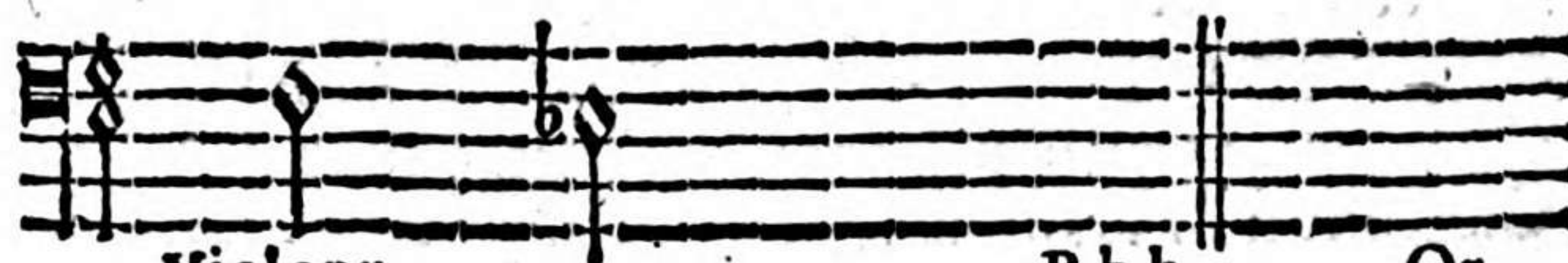
Violino

Fauella

sì; mà miſe-

Violone

Violino

Fauella

rabil ſorte!

Violone Bbb Or

Or se noi crediamo, che questa inaudita foggia di concento sia stata conosciuta, & adoprata da gli antichi per le scene (come io terrò di sicuro, quando l'esperienza haverà mostrato che riesca bene) molta luce, & chiarezza ne può riceuere quel passo della Poetica d'Aristotile, doue descriuendo la Tragedia, dice ch'ella si serue del parlare addolcito, ἡδυσμένῳ λόγῳ: il che dichiara che si faceua col Ritmo, con l'Armonia, & col Canto; non con tutte queste cose per tutto; mà variamente. Imperoche comũque ciò s'interpreti da gl'altri, io tengo che la differenza in questo consista, che ne' Cori v'interuenisse ogni cosa, il canto, l'Armonia, e'l Ritmo (sotto il quale vocabolo intendo non solo il Ballo, & passeggio numeroso; mà anco i tempi misurati del verso, & del suono instrumenrale) eccettuato il Coro stabile; nel quale, in vece del Ballo, & passeggio, v'era solo l'Atteggiamento di gesto pure numeroso: & che ne' Cantici vi fussero l'istesse cose, che nel Coro stabile; toltane qualche differenza de' cantici allegri; ne' quali forse s'adopraua il Ballo formato; & de' Flauti; & del cantare solo, ò insieme molti; & che ne' Diuerbij, ò Colloquij vi fusse il Ritmo; non solo poetico, & vocale; mà anco l'Ipocritico, ò Ballaresco; consistente però più tosto in vn passeggio, e gestimento numeroso, che in vn vero ballo, & sollevamento di corpo; & anco l'Armonia; cioè l'accompagnamento Instrumentale, che per tutta l'Attione procedeua, non solo per lo condimento, & perfettionamento del vero canto, doue s'adopraua; & per addolcimento del parlare, come s'è detto; mà anco per regolamento del gesto, passeggio, & mouimento corporale: nel che erano gl'antichi marauigliosamente esattissimi: come trà l'altre proue si caua da Cicerone ne' Paradossi: *Histrio si paulum se mouit extra*

numerum

numerum, aut si versus pronuntiatus est syllaba breuior, aut longior, exsibilatur, exploditur; & altroue più diligentemente habbiamo osseruato. Mà perche richiedendo la buona musica Teatrale molte varietà di melodie, & in particolare qualche diuersità di Tuoni, come altroue hò mostrato; & questa non potendosi far sentire con instrumenti ordinarij; mà con l'vso massimamente de' Cembali Polyarmonici, ò di molte Armonie, e Tuoni; come è il Diarmonico, ò Pentarmonico, fatto fabricare da V. Eccellenza, & l Hesarmonico, ò Triarmonico del Signor Pietro della Valle (à i quali malamente possono accordarsi i Violoni comuni) per conseguenza pare che ci bisogni vno di quelli, che si dicono Panarmonici: che s'accordano ad ogni Tuono, ò Armonia; & si sono dichiarati di sopra in vn Discorso à parte; insieme co' Violini Diarmonici di varie sorti: i quali seruono per fare concento con i detti Instrumenti.

DISCORSO SETTIMO

DELLA RITMOPEIA De' Versi latini, & della Melodia de' Cori Tragichi

Al Signor

GIO. IACOMO BUCCARDI.

HAuendomi V. S. con molta instanza richiesto il mio parere, circa l'osseruanza della quantità delle sillabe ne' Versi latini, che si mettono in Musica, & circa il maneggio de' Cori Tragichi; con occasione delle Troadi di Seneca, che si rappresētano in questo Carneuale, in gran parte al modo antico; massime con far cantare, non tutta l'attione; mà i Cantici, ò Soliloquij più affettuosi solamente (oltre i Cori) d'ordine dell'Eminentissimo Signor Cardinale Barberino, nostro comune Padrone; & Principe intendentissimo d'ogni sorte d'eruditione più rara, & pregiata; volentieri hò condesceso à si giusta richiesta. Perche, oltre l'essermi dilettato sempre di questa sorte di studij, quanto ameni, e giocondi; altrettanto curiosi, & reconditi, & l'hauer prouato fino del Carneuale, del

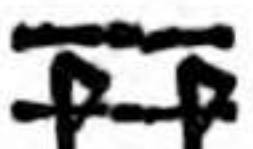
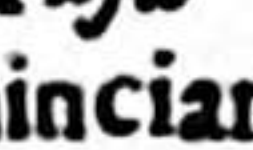
1624. in

1624. in due lettioni, ch'io feci nell'Academia priuata di S. Eminenza, che tale era lo stile antico, hò anco sempre procurato, quanto hò possuto, in quelle cose doue sono stato impiegato, di secondare, al pari d'ogni altro, i gusti di S. Eminenza; che, come è noto al Mondo, sempre tendono ad attioni nobili, & virtuose: senza che l'amicitia, che professo con V. S. m'impone quest'obbligo di compiacerli non solo in questa; mà in cose molto maggiori. E tanto più volentieri hò intrapreso seco questo discorso, che hauendo notitia del suo finissimo giuditio; massime nel conoscere le più interne bellezze dell'idioma latino, & suoi Poeti, congiunta l'efficacia sua propria nell'operare, & il possedere assai bene la pratica Musicale, hò conceputo grande speranza del buon'essito di quest'impresa: & tanto più per essersi appoggiata la carica della musica al Signor Virgilio Mazzocchi: in cui non saprei dire qual sia maggiore, ò la peritia del comporre con facilità, e leggiadria; ò la docilità, & piaceuolezza di natura; la quale (à confusione di certi ignoranti, & presuntuosi) si come attrae gl'animi di chi conuersa seco; cosi anco l'habilita à riceuere di molti vtilissimi auuertimenti da gl'eruditi, che la sua professione non gl'insegna. Mi voglio ben restrignere à certi particolari solamente: vietandomi l'angustie del tempo di trattar questa materia per lo minuto, e metodicamente; come forse in altra occasione piacendo à Dio, si farà. Supponendo dunque, che si sappia che cosa sia Ritmo, e quali le sue specie, e che la Ritmopeia è l'arte istessa di formare varii Ritmi, ò Mouenze: hauendo quella relatione alla Ritmica, che la Melopeia hà verso l'Armonia; voglio stabilire anco altri supposti, come assai noti, e non bisogneuoli di proua. Suppongo prima, che quello, che diciamo Aria in volgare, non bene

si può

si può esprimere con vna sola parola, nè in Greco, nè in Latino: perche abbraccia due cose; cioè quello, che i Greci dicono *Melos*, i Latini *Modos*; & il Ritmo, cosi detto da' Greci; che i Latini chiamano *Numeros*; & è veramente parte più principale dell'Aria, che nõ è il Melos; come nella pittura, il Disegno predomina al Colorito: & però da Martiano Cappella con dottrina de' Pitagorici, vien riferito alla parte masculina, come il Melos alla feminile. Et perciò disse colui appresso Virgilio.

Numeros memini si verba tenerem.

Cioè mi ricordo ben dell'Aria; mà non delle parole; pigliando per mancamento di proprio vocabolo, la parte principale per il tutto. Quindi è che quando Proclo, & Suida definiscono il Nomo, specie antichissima di Poesia, che si cãtaua, τρόπος τῆς μελῳδίας ἁρμονίαν ἔχων τακτὴν καὶ ῥυθμὸν ὡρισμένον. *Certa sorte di canto, che haueua vn particolare Melos, & vn Ritmo determinato*, noi più breuemente l'esprimerẽmo in nostra lingua, dicendo, che sia vna sorte d'Inno, ò cantilena con Aria propria. Secondo suppongo che i versi, & ogni sorte di Ritmo, naschino da vna ordinata mescolanza, ò sequela delle lunghe, & delle breui; & che queste si prendono per la metà di quelle: se bene qui c'entra grã varietà; perche si danno de' tempi più, e meno lunghi; & de' breui similmente più, & meno; come anco da gl'antichi fù auuertito: & perciò disse Mario Vittorino, che i Musici ametteuano, *breui breuiorem & longa longiorem posse syllabam fieri*. Et i Grammatici Greci fanno distintione delle breui, & delle lunghe, & delle mezzane; ch'essi chiamano irrationali: attribuendo alle vocali breui per natura, vn tempo, alle lunghe due; & à ciascuna consonante, che con vn'altra non *Liquescat*,

come dicono i Latini, vn mezzo. Quindi è, che seguendo due consonanti, che non siano muta & liquida, ad vna vocale breue, quella sillaba si tiene per lunga, cosi da' Latini, come da' Greci; & che quando seguono ad vna vocale lunga, come nota il medesimo Vittorino in questa voce θήρσανδρος, tal sillaba è molto maggiormente lunga; perche contiene almeno tre tempi. Terzo, suppongo cōforme à i Grammatici Greci, che l'accento acuto accresca la vocale per mezzo tempo: per essempio, s'io proferisco ἐλθέμεν, benche tanto sia vn dattilo, come questo ἔλθωμεν; tuttauia nella seconda parola la sillaba ἔλ è più lunga, che nella prima; & la sillaba θε, più corta che θέ. Quarto, suppongo, come si vede manifestamente, che non sempre appresso i Latini l'accento acuto (sotto il quale comprendo anco il circonflesso; perche è misto di quello, & del graue) è congiunto con le sillabe lunghe; anzi spesso cade nelle breui; & molto più spesso appresso i Greci. Quinto suppongo, che la pronuntia della lingua Greca, & Latina, & forse d'altre antiche hoggi smarrite, era molto diuersa da quella delle hodierne, Italiana, Francese, & Spagnuola; perche haueuano differenza di vocali lunghe, & breui; quale appresso di noi non si sente; che l habbiamo tutte breui: onde ne doueua anco riuscire la pronuntia più maestosa, & graue. Tal pronuntia, se bene alcuni la stimano hoggi impossibile à rintracciare, io sono però di contraria opinione: non parendomi, che si possa dubitare, che quādo gl'antichi proferiuano *Musa* nel retto, & nell'ablatiuo, nel primo non facessero sentire *la* con vn tempo indiuisibile all'vsanza d'hoggi, verbi gratia cosi *Musa* & in ablatiuo con vn tempo diuisibile in due, in questa

forma

forma l'istessa *Mi*; che *Musa* con poca differenza dalla prolatione del vocale reiterata, come in *Mÿ*, nato da per la diuisione, che si fece d'vna vocale lunga in due breui, riceuè pòi l'aspiratione; cominciandosi à scriuere *mihi*, per la difficoltà che si sente in proferire due medesime vocali consecutiue, senza interporui quel rinforzamento di fiato, che si dice Aspiratione. Il che altroue credo d'hauer prouato à bastanza; col paragone anco d'altre lingue moderne, che serbano qualche vestigio di queste vocali lunghe. Sesto, suppongo che ancor nelle lingue d'hoggi vi siano sillabe lunghe per natura, come ne' distonghi (oltre le lunghe per positione) ma non già le vocali semplici di due tempi: dal quale mancamento nasce, che il Ritmo de' nostri versi si regge solo da gl'accenti, come da essi si formano anco i versi; & che le sillabe accentuate si reputano come lunghe; & ad esse corrispondono, & le seguenti (massime se l'accento è nell'antepenultima) breui; & l'altre similmente breui, ò indifferenti: badãdosi poco, anzi niente à quell'accrescimento, che fanno due, ò più consonanti. E perciò vana si dee reputare la fatica di quelli, che nelle tre lingue corrotte dalla Latina, Spagnuola, Italiana, & Frãcese hanno cercato di rimettere in vso i versi misurati all'antica; perche si sente per esperienza, che non riescono: come per il contrario barbaro concetto è stato quello di chi hà voluto, in vece di resuscitare l'antica pronuntia, formare versi latini con l'osseruanza sola de gl'accẽti alla moderna. Tanto diuersi taluolta sono i pareri de gli huomini. Settimo, suppongo che appresso gl'antichi Musici, se bene misurauano à capello ogni minimo tempo della fauella, come s'è veduto di sopra nelle consonanti; tutauia non doueuano attẽdere a simili minutie nelle modulatio

ni

ni del vero canto: del che gran proua ne dà l'hauer hauuto anch'eglino ſegni particolari Ritmici di più tempi, à guiſa de' moderni, come altroue hò oſſeruato; contro l'opinione comune de gli Scrittori; che non credono, che eſſi haueſſero notitia d'altri tempi, che di quei della fauella, & del Metro. Ottauo ſuppongo, che non fuſſe lecito d'abbreuiare le lunghe per natura (cioè proferirle con vn tempo ſemplice, & indiuiſibile, come le breui) nell'atto del cantare; ſi come non era lecito nella fauella: perche ſe alcuno haueſſe proferito *Muſa* nell'ablatiuo, come nel nominatiuo, all'vſanza d'hoggi, ſarebbe ſtato burlato, & tenuto per barbaro, & ruſtico. Nono ſuppongo che gl'antichi (che non cantauano, ſe non poeſie) oſſeruaſſero la miſura delle lunghe, & delle breui; dall'ordine delle quali naſce l'aria del verſo: che altrimenti ſarebbe ſtato ſuperfluo il far tante, & ſi ſottili diſtintioni di piedi, & ſimili altre minutie; perche ſe bene il dottiſſimo Salinas pare che tenga, che gl'antichi Muſici allungaſſero, & abbreuiaſſero le ſillabe à loro capriccio, in quella guiſa che hoggi fanno, cauandolo da quelle parole di Mario Vittorino. *Ad hæc Muſici qui temporum arbitrio ſyllabas committunt in rhythmicis modulationibus, aut Lyricis cantionibus, per circuitum longius extentæ pronuntiationis &c.* tuttauia quelle parole non prouano ciò: mà ſolo, che nel cantare s'allungaſſero i tempi delle vocali cõſueti nella ſemplice fauella, come appreſſo ogni natione ſi fà. E ciò non oſtante, ben ſi poteua tuttauia oſſeruare qualche proportione trà le breui, & le lunghe, che manteneſſe ſalua l'Aria del Metro. Decimo, ſuppongo che fuſse lecito, non ſolo di fare delle Diminutioni, prendendo, per eſſempio, in vece d'vna Minima, due Semiminime, & quattro crome &c. mà d'alterare anco in

qualche cosa la detta proportione delle lunghe con le breui; quando così richiedesse qualche particolar rispetto, come per dar maggior leggiadria al canto; toglien-doli vna certa secchezza; che, come nelle pitture troppo finite à gl'occhi succede, poco gusto haurebbe dato all orecchie. Vndecimo, suppongo, che i moderni Compositori, quando modulano i versi latini, non osseruano quasi punto la vera, & dritta loro pronuntia: il che nasce, prima; perche pochissimi ne hanno notitia; & poi, perche seguono del tutto l'hodierna pronuntia corrotta; profe-rendoli per l'appunto come i versi volgari: & forse anco perche si credono, che facendo altrimenti, ne riuscireb-bono modulationi poco ariose, & diletteuoli. Duodecimo suppongo, che da quest'vsanza molte gofferie, & disordini ne seguino, & questo in particolare, che certe sorti di versi si confondino con altre diuerse, & totalmente distinte: perche, se per essempio, i modesni moduleranno questo verso,

Pange lingua gloriosi.

senza fallo abbreuieranno la prima sillaba; inuitando-li à ciò la consuetudine di questa pronuntia: onde il verso riuscirà simile à questo,

Age cuncta nuptiali.

benche quello sia Trochaico, e questo Anacreontico. Similmente si trouano alcuni versi; i quali per cagione di certe sillabe comuni, possono essere di diuerse sorti; verbi gratia questo.

Non vltra terras appeto; quæro polum.

Doue se la terza sillaba si abbreuia, allungandosi la settima, & la nona; riuscirà Iambico Trimetro; & se per il contrario s'allunga la terza, abbreuiandosi le due dette

diuenta

diuenta Elegiaco; onde chi non vorrà cambiare spesso vn verso in vn'altro, douerà molto bene osseruare la misura delle sillabe; & massimamente delle vocali per natura lunghe. Decimoterzo suppongo, che non in tutti i luoghi l'inosseruanza della quantità delle sillabe, egualmente corrompa la buona pronuntia, & Aria speciale de' versi; perche verbi gratia, se in questo verso, parimente Anapestico,

Saltatricis vota puellæ.

si proferisce breue (come è solito) la seconda sillaba si sente grandemente zoppicare il verso: mà se si proferirà cō la vocale *a*, lunga quasi raddoppiandola (cioè facendo vn dattilo in luogo d'vn Spondeo) così, *Saltaatricis*, allora riuscirà all'orecchie col suo vero tempo, & misura: doue nell'hodierna pronuntia *Salta*, si proferisce non come spondeo, nè dattilo; mà come Trocheo; & però fà brutto sentire. Mà se bene si proferisce il *Vo* in *Vota* breue non per questo ne riceue l'vdito tanta offesa: anzi riesce tolerabile. E per dar vn'essempio de' Giambici, notisi, quanto si senta più pieno, & giusto di tempi questo,

Victor feroces impetus primos habet.

proferendosi l'*o*, di *primōs* lunga all'antica, che breue alla moderna. Decimo quarto suppongo, che la varietà quasi innumerabile di versi, ch'hanno i Greci massimamente, e poi i Latini, arrichisse notabilmente le melodie, comunicandoli molte diuersità d'Arie, che senza questo aiuto della Poesia malageuolmēte verrebbono in fātasia de' Musici. Il che è vno de gl'argomēti, per i quali si proua la preeminenza dell'antica Musica, sopra l'hodierna. Decimoquinto suppongo che le pause, ò silentij possino supplire l'allungamento delle sillabe, che douerebbono

 essere

essere lunghe, & non sono; come anco osseruò S. Agostino nella sua Musica (la quale egli tratta però assai Grāmaticalmente, per non hauer veduto gl'Autori Greci, che scrissero della Ritmica con grandissima curiosità, & sottigliezza) & doppo lui il Salinas: benche l'interporre le pause fuor de' luoghi, doue la terminatione del senso lo richiede, non mi paia à proposito. Decimosesto suppongo, che si come è in libertà del Poeta di porre per vltima sillaba de' versi, ò vna breue, ò vna lunga; secondo, che più gli torna commodo; benche la ragione del Metro richieda il contrario, così anco possa il Musico à sua volontà, ò allungarla, ò abbreuiarla, come meglio gl'aggrada: perche se lo può fare, come tengo di sicuro, anco ne' luoghi, doue questa licenza al Poeta non si concede, molto più ciò militerà nell'vltime, che si lasciano à suo arbitrio. Mà vediamo qual probabile ragione di ciò si possa addurre. Parrà forse ad alcuno, che questo proceda per il tēpo, che s'interpone frà vn verso, & l'altro; mà non è così: perche oltre che questa ragione suffragherebbe solo per l'allungamento delle breui, & non per abbreuiamēto delle lunghe; l'Ode di Pindaro dimostrano d'esser fatte in modo, che poco importerebbe, se si leggessero senza distintione de' versi, à guisa di Prosa, se non fusse per la corrispondenza, che hà l'Antistrofe con la Strofe: perche se bene si compongono di metri; tuttauia si vede, ch'il Poeta non gli cercò tali di proposito; mà se ne seruì, come gli veniuano fatti: essendo tal sorte di Poesia, quasi vna prosa numerosa. Senza che ciò anco apparisce dal frequente troncamento della parole, che in molte succede per la distintione de' versi. Io direi dunque, saluo sempre vn migliore auuiso, che quest'arbitrario scābiamento de' tempi nell'vltime sillabe, sia stato introdot-

to

to, prima perche nelle terminationi perfette cosi delle Melodie, che dicono Cadenze, come de' ragionamenti, poco s'attende all'vltima nota, ò sillaba; mà si bene alla penultima. secondo per mera licenza, & facilità di comporre; & tantò più appartenga ancora al Musico; & per conseguenza in quei versi, che di due sono composti, come l'Elegiaco, non altra differenza vi sia in scriuerli interi, come s'vsa per hemistichii; che nel primo modo la sillaba, che fà la cesura, sempre si fà lunga; & nel secondo sarebbe arbitraria. Decimosettimo suppongo, che come n'insegna Aristotile, & gl'antichi Musici, tutti i piedi (che sono parti quantitatiue del metro) naschino dalle tre prime proportioni: prima dalla eguale, che tanto tempo pone nel leuare, quanto nel posare della battuta (che i Greci dicono *Arsis*, & *Thesis*) sotto la quale si comprendono quelli, che in due parti eguali si possono diuidere: tali sono il Pirrichio, lo Spondeo, il Dattilo, l'Anapesso &c. seconda dalla dupla, che produce quelli, la metà de' quali è sempre il doppio dell'altra, come il Giambo, il Trocheo, il Tribraco, gl'Ionici &c. terza dall'Emiolia, ò Sesquialtera: sotto la quale si comprendono quelli, che si diuidono in questo modo, & non altrimenti; che vna parte, ò metà del piede, contenga due tempi, & l'altra tre: cioè il Cretico, i Peoni, il Bacchio &c. restando perciò quelli, che da altre proportioni nascono, come gl'Epitriti, & l'Amfibraco poco atti alla Poesia, & alla Musica: & comunemente anco esclusi da ogni sorte di metro, & di Ritmo. Decimoottauo suppongo, che i versi semplici, & Primitiui (i Greci gli chiamano πρωτοτύπους) quelli dico, che sono composti d'vn istessa ragione di piedi, come Iambici puri, Dattilici, Trochaici, Peonici, Ionici &c. in questo differischino massimamente dai composti,

posti, & deriuati, verbi gratia, Saffici, Asclepiadei, Elegiachi, Tragichi &c. che quelli si debbino sempre battere, misurare, ò diuidere da vn'istessa sorte di battuta, cioè da quella, che corrisponde al loro proprio Ritmo; & questi si possino più liberamente accomodare à diuerse batture, & varietà di tempi; non solo paragonando verso con verso; mà anche vna parte con l'altra. Decimonono suppongo, che la Battuta appresso gli antichi cominciasse dal leuare; cioè dall'Arsis; & hoggi cominci al còtrario dal posare; & che le breui tornino meglio nel leuare, & le lunghe nel posare: & conseguentemente, si come hoggi ne' Ritmi Iambici, si mette auanti qualche pausa, equiualente al posare, l'istesso si facesse da gl'antichi, ne' Ritmi Trochaici; anteponendoui qualche pausa, ò silentio corrispondente all'Arsis, ò leuare. ch'è forse quello che Aristide Quintiliano chiama πρόσθεσις. Delle quali due maniere, senza dubbio l'antica era più commoda; più naturale; & più ragioneuole: perche par più conueneuole, ch'il piede, ò la mano prima di cominciare il suo offizio, stia in riposo à basso, che pendente in aria; & che finita la battuta, resti similmente posando più tosto, che solleuata in arte. Ventesimo suppongo, che si come alcuni versi si scandono, ò misurano comunemente da gli antichi Grammatici per *Monopodiam*; cioè dando ad ogni battuta vn piede, & altri per *Dipodiam*, ò *Syzygiam*: cioè accoppiandone due per volta, l'istesso si facesse, & si debba fare dal Musico nel modulargli; militando cosi quì, come iui, l'istessa ragione del proferire più graue e posatamente i più graui, & i più leggieri, più presto; e di scompartire le battute in proportionate giustezze. Quindi è che i Trochaici, & Giambici si misurauano due à due; & perciò il Giambico Senario, ch'è il giusto, & perfetto

si

si chiamò *Trimetro*; che in Greco significa di tre misure, & i Dattilici, & Heroici si misurauano al numero de' piedi: onde è che l'Heroico si chiama Senario, & Hessametro; cioè di sei misure, ò battute. Il che è tanto ragioneuole, che insin'hoggi da Musici s'osserua, che, doue si mandano più sillabe, ò note per battuta, iui si proferischino più velocemente, & più adagio, doue in minor numero si pongono. Per essempio nella binaria, ò misura di due semibreui, che si nota così C, le semiminime si proferiscono quasi sotto il tempo delle Crome nella misura hoggi più consueta d'vna semibreue, segnata così C. Tengasi dunque per sicuro, che regolarmente le sillabe de'versi Heroici si proferiuano cantandosi più lentamente, che ne' Giambici, ò Trochaici. Mà alcuno forse si farà marauiglia leggendo, che gl'Anapestici similmente si scandessern per *Dipodiam*; benche ne' tempi corrispondino à i Dattilici, che si misurano per *Monopodiam*. tuttauia, credo di poterne recar vna ragione assai fondata, & probabile; & è questa. Mi par molto verisimile, che di quattro sorti principali di versi, Dattilici, Anapestici, Giãbici, & Trochaici; li primi come più posati, & applicati d'ordinario à soggetti anco più graui; si modulassero più lentamente de secondi suoi corrispondenti; i quali s'accomodauano à materie più leggieri; & massime al passeggio de' Cori; & i terzi similmente, benche eguali di tẽpi à i quarti, si cãtassero comunemẽte più adagio di quelli; che per i balli, & carole soleuano adoprarsi. E ciò par anco che accenni Aristotile, quando nella Poetica dice, ch'il Coro stabile era senza Trochei, & Anapesti. Dunque se bene i Trochaici, & Giambici si seruono della medesima misura, & battuta, con tutto ciò più veloce deue essere in quelli, & in questi più lenta; & similmente più presta,

ò come

ò come dicono hoggi più stretta, ne gl'Anapestici, che ne' Dattilici: auuenga che à questo, come diceuamo, si prouueda con mandarne in quelli vna coppia intera di piedi per battuta. Ventesimoprimo suppongo, che doue i Grãmatici antichi parlano del misurare, ò scandere i versi più in vn modo, che in vn'altro, non sempre debbiamo intenderli della battuta Musicale, & imitarli nell'atto del modulare; mà solo doue il loro dire concorre con la ragione, & con la facilità della pratica. Per essempio, se bene Mario Vittorino vuole, che i Choriambici (i quali per cagione del numero Senario de' tempi, & della loro dispositione, si possono diuidere nella proportione eguale, & nella dupla) si misurino con la battuta eguale; tuttauia, perche l'esperienza mostra, che questo piede corrisponde benissimo à i tempi della Gagliarda comune, la quale si misura meglio con la misura dupla (che hoggi impropriamente chiamano Tripla) che con l'eguale, crederei, che non douessimo in ciò seguirlo altrimenti. Dissi che si misura meglio la Gagliarda comune con la misura ineguale; perche la Romanesca (ch'è pure anch'essa vna spezie di Gagliarda) parimente torna meglio con la battuta ineguale; benche con l'eguale anco potrebbe misurarsi. Del restante il Ritmo Iambico si scorge manifestamente in molte Arie moderne, come nelle Correnti, & nella Moresca Francese; di cui le parole cominciano

Destin qui separez.

si come il Trochaico assai euidentemente apparisce in quelle che dicono *Voltes*. Ventunesimosecondo suppõgo, che l'hodierna maniera di segnare i tempi Ritmici, porti seco di molte imperfettioni, & difficoltà in accomodare giustamente i tempi, & i piedi de' versi latini, &

particolar-

particolarmente quella legge, ò Regola tanto riceuuta, che la nota, ò note seguenti ad vna nota puntata debbono essere sempre del valore del punto: se bene molte, come non necessarie, sono state meritamente disprezzate da i Compositori in stil Recitatiuo. Con tutto ciò osseruando anco queste leggi, io tengo che co' nostri segni Ritmici si possa acconciamente esprimere qualsiuoglia piede, ò verso; come più à basso si vedrà.

Sù questi presupposti, portando auanti il Discorso, voglio che consideriamo vn poco se pare à V. S. quello, che si debba osseruar hoggi, volendosi modulare i Versi latini con giuditio, & ragione; essaminando però prima, se sia bene di seguire la corrente dell'vso corrotto, come pare ad alcuni; & frà questi à qualche persona per altro di buon gusto, & giuditio; ò pure allontanarsi dal Volgo, con osseruare quanto si può, la vera, & antica pronuntia nel canto. Quelli fondano la loro opinione, con dire, che regnando hoggi vn vso cõtrario, chi tenesse altro stile, nõ solo sarebbe burlato; mà comporrebbe le sue Musiche, ò Arie poco gratiose, & grate all'vdito. Mà per dirla liberamente, mi pare, che costoro di gran lunga s'ingannino. Imperoche, lasciamo stare, che se preualesse il loro dire, mai si ridurrebbono le cose à i loro principij, non stimo ch'vn animo nobile debba ritirarsi dal ben fare, per tema del Volgo ignorante, & maligno; massime doue apertamente predomina l'inuidia; & appassionatamente si biasima da chi che sia in altri, quello doue per mancamento di forze, ò sapere, esso non può arriuare. Che le Musiche poi rieschino con questa osseruanza poco diletteuoli, & Ariose; ciò non è vero altrimenti: anzi più tosto più gratiose ne diuerranno: purche la compositione sia fatta con maestria, & giuditio: come l'esperienza farà conoscere,

quando auuerrà mai, che quest'arte s'incontri in persona sufficientemente dotata di quell'eruditione, & perspicacia, che si richiede in simile impresa. Confesso bene che poco gusto darebbe vna troppo stretta, & scrupolosa osseruanza: come se sempre si dessero alle lunghe, & le breui, l'istesse note, & la medesima proportione de' tempi. Mà nè questa è necessaria: nè da gl'antichi fù praticata. La maggior difficoltà consiste, per parer mio, in accomodare le sillabe breui, che cadono sotto l'accento acuto: perche se si proferiranno al tutto breui, parrà che si pronuntij barbaramente; spingendosi l'accento nell'vltima sillaba: il che si sfugge, più ch'ogni altra cosa, da i Musici. Nel qual proposito voglio raccontare à V. S. quello che mi successe gl'anni passati con vno di questi Contrapuntisti à dozzina. Haueuo fatto modulare alcuni pochi versi Asclepiadei, fatti da me, sopra il ritorno di N. Signore da Castel Candolfo, da vn mio famigliare, & intendentissimo, non solo di Musica; mà d'ogni sorte di lettere humane; & anco alcuni versi di Seneca. Trà gl'altri v'era questo,

Occidimus: aures pepulit Hymenæus meas.

Costui imprendendo di cantarli; per screditare, per pura inuidia, le mie fatiche, faceua tanto poco sentire l'accento nella sillaba *Me* di *Meas*, che pareua proprio, che dicesse *Meàs*: allora io non potei più hauer patienza: mà togliendoli il foglio di mano, dissi che non diceua *Meàs*; mà *Meàsino*. Per confermatione poi di quello, ch'io diceua, che l'osseruanza del Metro, non solo non toglie la gratia alle compositioni; mà anzi glie l'accresce, & le rende più Ariose, sappia V. S. che hauendo fatto modulare gl'istessi versi Asclepiadei, che cominciano,

Salue

Salue sceptrigerùm maxime Principum.

dal medesimo virtuoso, con diuersa Aria, & senza tal'osseruanza; mà co' tempi dell'hodierna pronuntia corrotta: & fatto vedere l'vna, & l'altra modulatione à Don Romano Micheli peritissimo Contrapuntista; & allieuo in questa professione del Soriani: senza dirli niente di questa diuersità; con richiederli solo il suo parere, qual di due giudicasse più bella, senza pensarui punto, diede il primato all'osseruata; benche non la riconoscesse per tale. Non entro più oltre in esperienze; perche con V.S. sono superfle: di cui l'esquisito giuditio, & intelligenza supplisce ad ogni cosa: & per certi ostinati nella loro ignoranza, non basterebbono, quante proue, & testimonianze, io potessi mai addurre. Tralascio alcuni altri, che stimano pedanterie queste considerationi di piedi, & di sillabe; & cose puerili: forse perche nelle scuole sole hoggi ne sentono fauellare: non sapendo i pouerelli, che i piedi entrano in ogni sorte di Ritmo; ò sia vocale, ò instrumentale; & massime ne' Tamburi, & simili instrumenti da guerra. & se i moderni non ne fanno mentione; non è, che habbino trouato vn'altra strada più breue, & spedita (il ch'è impossibile) mà perche non sono arriuati tant'oltre in questa materia. & se ciò non si crede, mi si dica vn poco, qual'è più facile, & spedito modo di parlare, ch'il Ritmo del verso Heroico, consista in quattro piedi Dattili, & Spondei; come si vuole adoprati, & vn'altro dattilo nel penultimo, & vno Spondeo nell'vltimo; ò pure, che debba hauer tante, & tante sillabe; delle quali la prima, & le due vltime, sempre siano lunghe; la seconda possa esser breue, & lunga; & così la terza &c. & che vna breue, non possa esser rinchiusa frà due lunghe; & altre

 cose

cose simili, che si douerebbono specificare, se non si parlasse di piedi? Tornando dunque donde ci partiāmo, & seguendo l'incominciato ragionamento delle sillabe accentuate, dico ch'il concederli qualche allungamento per cagione di essi accenti; non può produrre se non buoni effetti. Il che io cauo da alcune ragioni; le quali mi paiono assai probabili. Prima dall'autorità de' Grammatici Greci, che, come accennammo di sopra, dicono che l'accento acuto allunga la sillaba per mezzo tempo. Secondo; perche noi vediamo, ch'il verso Elegiaco rende buonissimo suono; ancorche l'accento acuto cada sempre ò nella penultima (il che succede appresso i Latini quando l'vltima parola è di due sillabe) ò nell'antepenultima sillaba; amendue le quali sono breui. Terzo, perche si conosce, ch'i versi detti da' Greci ὑποῤῥυθμοι (quasi *Sorrimati*, come questo *Aurea scribis carmina Iuli maxime vatum*: non riescono migliori de gl'altri; mà più tosto peggiori; benche in essi l'accento concorra con le sillabe lunghe. Non mi pare già, che debbiamo imitare il Glareano; il quale si pensò, ch'il verso Pentametro si rendesse più sonoro, con allungarli la penultima sillaba; & in questa guisa lo modulò: perche così se gli toglie gran parte della sua Aria natia: mà prendendo la via di mezzo, si faccia qualche poco sentire detto accento: saluando insieme qualche proportione delle lunghe con le breui. Perche di seguire anco l'opinione di quelli, che non si fanno scrupolo di spingere l'accento auanti; credendosi che così facessero gl'antichi, è cosa, che non la posso approuare in modo alcuno: perche se il canto hà da imitare la fauella, si come nelle parole latine non si fanno quasi mai acute l'vltime sillabe parlando; perche s'hāno à fare, cantando? Io sò, che molti dotti credono, che almeno

iGreci

i Greci teneſſero queſto ſtile (della quale opinione era il Signor Aleandri. b. m.) che recitandoſi, ò cantando ſi i verſi, s'accomodaſſero gl'accenti alle ſillabe lunghe, ver bi gratia Μῆνιν ἄειδε θεὰ πηληϊάδεω Ἀχιλλῆος Mà tal'opinione (& ſia detto con ſopportatione d'huomini così dotti) è del tutto inueriſimile; per molte ragioni; le quali al preſente trapaſſo: & per queſta maſſimamente, che gl'accē. ti Greci ſi conoſcono tanto ſtabili, che ſino ne' nomi del. le Città d'Italia vſcite già molti ſecoli ſono, dalle loro ma ni, vi ſi ſerba tuttauia l'accento Greco: come O'tranto, Tàranto &c. Si può dunque ſaluare inſieme nelle ſillabe breui accentuate la breuità conueneuole; & farui ſentire la forza di quell'accento: maſſime con aiuto d'alcune au. uertenze: le quali poſſono eſſere queſte. Prima, che la ſillaba che ſegue doppo la breue accentuata, più toſto ſcenda, che ſalga di Tuono: ò almeno ſi ponga nell'iſteſſa corda: perche così ſi ſentirà più l'accento doue conuiene. Secondo, ſi potrà allungare alquanto per cagione di detto accento; maſſime ſe la precedente ſillaba, & la ſuſſequente, per eſſere lunghe, ſi terranno qualche coſa di più: come in queſto verſo,

Quicumque Regno fidit, & magnā potens.

La ſillaba *po* ſi potrebbe proferire ſotto vna ſemiminima; benche d'ordinario deſſimo vna Croma alle breui, quan do la precedente *gna* ſi proferiſſe ſotto vna minima. Ma ſe all'accentuata breue, ſeguirà vn'altra breue, verbi gra tia in *tulit* di queſto verſo,

Me videat, & te Troia: non vnquam tulit;

allora più facilmente s'accomoderanno: perche allungā- doſi

dosi alquanto più la prima; tuttauia si potranno proferire tutte & due sotto tempi equiualenti ad vna lunga ◡ : come più à basso si vedrà ne gl essempij. Terzo, si potrà rimediare con vna legatura di due note, per via d'anticipatione, che risolue vna lunga in due breui: per essempio, in vece di modulare questa clausola nel modo seguente.

Optatusque dies

per saluare meglio i tempi, si potrebbe accomodar cosi

Optatusque diees

Quarto per le sillabe antepenultime, quando sono breui, & insieme accentuate, ò sia la parola di tre, come ◡ *Dominus*, ò di più, come *Continuus*, si può osseruare similmente d'abbreuiare alquanto più la seguente penultima: mantenendo tuttauia in amendue insieme la proportione di due breui con vna lunga; per essempio darò questi tempi à *Dominus* à & *Dominos* questi

Dominus

Dominos

& se-

& segnerò cosi *Continuus*

Tuttauia confesso, che sarà difficile, ch'il cantore osserui esattamente queste giustezze, se non con lungo studio, & diligenza; per la renitenza, che suol fare vn mal habito vna volta inuecchiato. Quinto può seruire ancora questa auuertenza di proferire, quando si può, attaccatamente quella parola che hà la sillaba breue accentuata, con la parola seguente: perche cosi l'accento acuto si perde. Eccone l'essempio; per non hauere ad allungare la sillaba *Ru* di questo verso

Continuus

Non rude vulgus, lachrymisque nouum.

non attaccherò detta parola con *non* precedente; mà con *vulgus* che segue; benche la qualità del verso pare che persuada il contrario; cioè che si debba attaccare *rude* con *non* per fare vn Dattilo *non rude*, & non vn' Anapesto *rude vul*. Quest' osseruatione si conferma con l'essempio de' Greci; i quali sogliono mutare l'accento acuto dell'vltime sillabe nel graue, quando si trouano nella sequela del Discorso, & non nella fine di qualche clausola, ò membro. Perche se bene θεός, verbi gratia, si proferisce da per se *oxytono*, cioè con Tuono acuto nell'vltima: se s'attacca però con vn'altra parola, come θεὸς ἡμῶν; perche di due in certo modo se ne fà vna, si pronuntia *barytono*; cioè col Tuono graue: quale s'intende essere in tutte le sillabe, che non hanno ò l'acuto, o'l circonflesso: come che si notisolo nell'vltime. Et con questi remedij, mi gioua di credere, che si potranno accordare tutte le contrarietà, che possono occorrere trà la quantità delle sillabe, & gl'acenti; valendoci

ci massime di quelli, che ci torneranno più à proposito. Or voglio aggiugnere alcuni ricordi sparsamente, secondo che mi verranno nella fantasia; i quali non saranno disutili a' compositori. Per far sentire l'Aria naturale del verso; auuertasi d'accomodare le battute à i piedi, ò vere misure, & progressioni (i Greci le dicono βάσεις) di esso, in guisa che non si spezzino: mà comincino, & finischino con esse. Per essempio il verso Anapestico dimetro si douerà misurare in due battute, ò Progessioni; che sarà meglio; ò pure in quattro, seguendo il numero de' piedi: più velocemente però che nel verso Heroico: mà non già in vna & mezza, ò tre & mezza &c. Dissi poi *vere misure*, per escludere certe strauaganti, che recano alcuni Grammatici, più per loro capriccio, che per ragione alcuna; se non fusse per sfuggire le cesure, & fare le parti ò diuisioni più eguali. Mà ne questo anco torna in molte ch'essi adducono; verbi gratia, doue Vittorino vuole, ch'il verso Asclepiadeo si misuri con vn Spondeo, due Choriambi, & due Pyrrichij. Oltre che potēdosi gl'istessi versi misurare, & spartire per altri piedi più conosciuti, & facili da praticare nella battuta, come Dattili, Spondei Anapesti, Iambi, Trochei &c. io non sò vedere quello che s'acquisti, à diuiderli in questa forma. Per fare sentire poi maggior varietà; doue si continuano molti versi dell'istessa sorte: come ne' Cori della mentouata Tragedia, si potrà affrettare, ò allentare la battuta, secondo l'esigenza delle parole. Si potranno anche concedere alcuni passaggetti; mà non troppo lunghi, & frequenti; & altre simili gratie, & ornamenti del canto: massime in certi luoghi più apparenti del verso; come nell'Heroico alla penultima sillaba, & nel Giambico all'antepenultima; che più necessariamente dell'altre si fanno lunghe. Nelle Cesure

se la

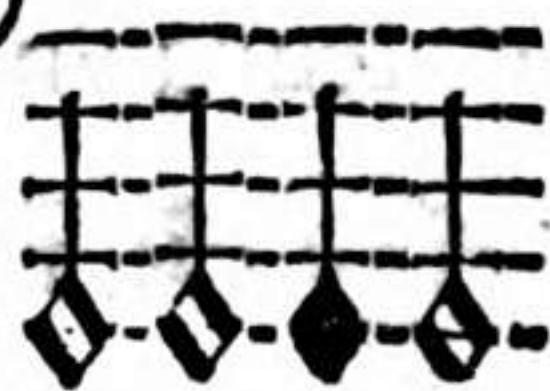
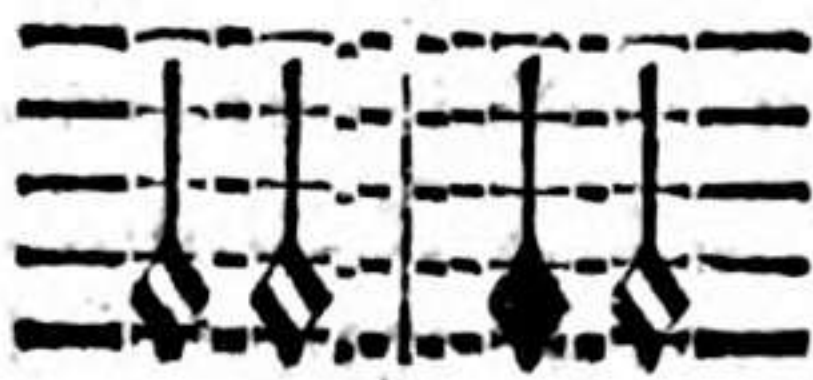
se la sillab a sarà breue, e'l sentimeto perfetto, ò quasi per fetto, non mi guarderei di mantenerlo breue, doue tale pronuntia riuscisse più gratiosa; benche il Metro la richiedesse lunga; po tendosi à ciò supplire con qualche silentio ò pausa equiualente. Per essempio in questo verso di Virgilio,

Omnia vincit amor, & nos cedamus amori.

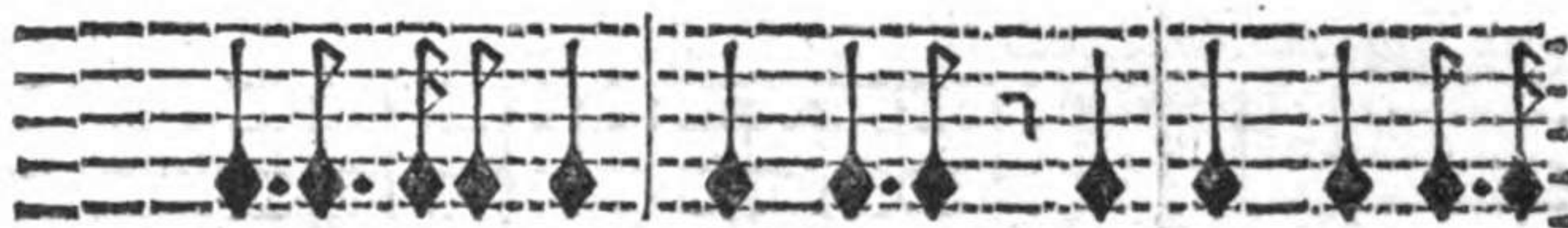
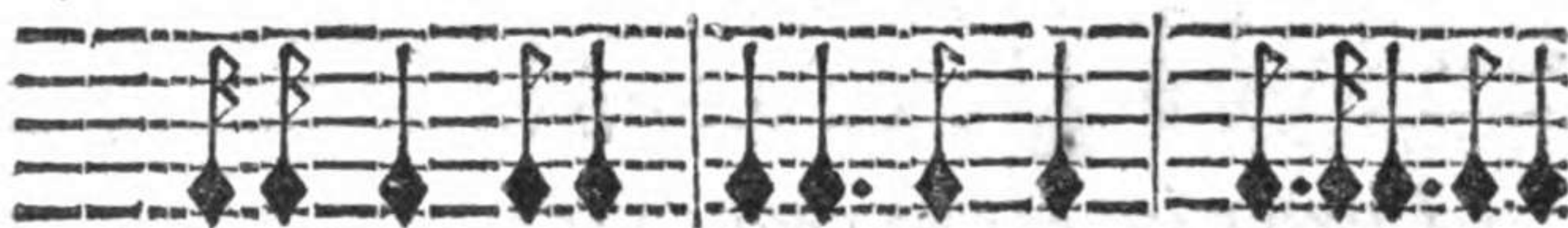
per il qual rispet to senza fallo egli si prese questa licenza. Mà doue la cesura si fà nella lunga, & tale per natura della sua vocale, non mi farò scrupolo d'allũgarla il doppio dell' altre; per aggiustare meglio le battute: massime se la vocale sarà di quelle più sonore, come A, E, O; e'l senso sarà perfetto, ò quasi perfetto; come appresso vedremo negl' Asclepiadei. Doue l'Anapesto, pare che s'adopri in vece del Giambo, non farei ne anche difficoltà di constituirlo di tempi eguale à quello; verbi gratia, s'io assegnerò alla prima del Giambo vna semiminima, & alla seconda vna minima, alle due breui dell'Anapesto assegnerò à ciascuna vna Croma: come in questi versi di Claudiano.

Age cũcta nuptiali, Redimita vere tellus &c.

Et l'istesso farei ne' versi Trochaici, doue il Dattilo si ponesse in vece del Trocheo. Le sillabe, ch'hanno la vocale lunga per natura, non si debbono in modo alcuno abbreuiare, ò proferire sotto vn tempo indiuisibile, douunque si trouino, ò nella fine de' versi, ò altroue; benche così hoggi si proferischino nella fauella. Anzi se in alcuna cosa s'hà da fare differenza dalle modulationi erudite, & ben regolate alle triuiali, & comuni, questa è tale; & in ciò massime possiamo allontanarci dal volgo, senza tema d'esser troppo singolari: poiche da questa singolarità ne

risulterà molt'acquisto di grauità; & d'vn cantar maesto-
so, & veramente latino. È ben vero, che molte sillabe
hoggi non si possono discernere; verbi gratia, quelle
ch'hanno congiunta la positione: perche l'essempio de'
Poeti antichi non ci suffraga. tuttauia se alcuna ve ne sa-
rà tale, che per la regola de' Deriuati, ò per l'origine dal
Greco, non possa conoscersi se habbia la vocale lunga, ò
breue (che per auuentura non saranno molte) allora
sarà lecito ad ognuno di prenderle, come vorrà; mà con
giuditio, & discretione. Imperoche chi potrebbe hoggi
sapere, verbi gratia, che *insanus* si proferiua con l'I lunga
inclytus con l'i breue; & che *lustrum*, quando significa
vna pozza abbreuia l'V, & quando vn giro di cin-
que anni, l'allunga; se Cicerone, & Festo non l'hauesse-
ro lasciato scritto? Mà venendo al particolare de' versi
Tragichi; benche il loro Ritmo propriamente sia quello
del terzo Epitrito, che con vocabolo nationale, si chia-
maua Rodiaco; perche forse da i Rodiotti fù adoprato nel
marciare in ordinanza (il cui tempo è questo)
tuttauia perche questa sorte di battuta, &
proportione sesquiterza non è riceuuta da'
Musici nè antichi, nè moderni; & sarebbe
difficilissima ad osseruare; & perche taluolta in luogo suo
succede il Dijambo, ò Giambo doppio; meglio mi par-
rebbe di spartirlo in sei battute (che che ne dichino i Grã
matici) mescolando l'eguale, o binaria con l'ineguale, ò
ternaria, quando vi s'incontrano i piedi di quattro tem-
pi, in questo modo; ò pure, quando
così frequente mutatione riuscisse
troppo difficile, alterarli nella ma-
niera, che segue, ò altre simili ris-
pettiuamente.

Quicumque

Quicumque regno fidit; & magna potens

Dominatur aulà; nec leues metuit Deos

Me videat, & te Troia: non vnquã tulit

Documenta sors maiora, quam fragili loco

Starent superbi.

Trà i quali tempi, benche alcuni ve ne siano assai difficili, non per questo debbono rifiutarsi; perche cantan-

dosi hoggi in Scena senza battuta, non è necessario d'osseruarli cosi à capello, come stanno notati; mà sì bene d'appressaruisi quanto si può: il che si rimette al giuditio del discreto Cantore Scenico. Gl'Anapestici si possono proferire sotto questi tempi, & segnarli cosi.

Non rude vulgus, lachrymisq; nouum.

ò pure così, con qualche legatura, & mutatione di temp

Lugere iubes: hoc continuis

Quanto à i Saffici, se gli vogliamo dare i suoi tempi giusti, al primo, quarto, & quinto piede, perche sono Trochei, s'accomoderà la misura ineguale; & à gl'altri due l'eguale. Mà se vorremo, per maggior facilità, pareggiare le misure, potranno segnarsi in questa forma.

Dulce mœrenti populus dolentum.

L'Asclepiadeo, per poterlo misurare in battute eguali, & per Dattili, & Spondei, & non in altre guise più strane, si potrà segnare così: doue il verso finisce in senso perfetto, ò quasi perfetto.

Et tristes cineres vrna coercuit.

Mà doue, per esserui il sentimento pendente, non si può conuenientemente supplire la battuta con pause, allora si potrà dar doppio tempo alla sillaba, che fà la cesura in questo modo.

Verum est, an timidos fabula decipit.

Il che tornerà anco meglio, acciò le lunghe venghino nel battere, & le breui nel leuare. Tralascio l'altre maniere di versi, che in questa Tragedia non occorrono: perche altroue spero di trattarne più diligentemente. Del restãte la sopradetta parola *verum est*, mi da occasione di discorrere alquãto sopra le collisioni delle vocali; che i Grammatici dicono *sinalœpha*; cioè se finendo vna parola in vocale, & seguendone vn'altra che pure cominci in vocale, come *Excisa ferro est* debba elidersi nel canto la prima, proferendosi così *ferr'est*, come pare

che

che Vittorino voglia che si faccia sempre; ò pure proferir l'vna, & l'altra come stà; & come si pronuntia fauellãdo. Qual fuse in ciò l'vso de' Greci resta assai chiaro: perche noi vediamo, che non scriueuano quelle lettere, che non voleuano si proferissero, come ψυχθ' ὄλην. Mà de' Latini ci può essere qualche dubbio; & tanto più che anco ne gl'antichi tempi, quando questa lingua si manteneua ancor pura, & signorile, riceuè in questa parte qualche mutatione, etiamdio strauagante: perche l'S nell'vltime sillabe si toglieua, quando seguiuano parole, che cominciassero da' consonanti, verbi gratia appresso Ennio.
Doctu', fideli', suauis homo; facundu' suoque &c. & per il contrario l'M si manteneua intero, come in questo verso d'Ennio

Insignita ferè tum millia militum octo

Mà se V. S. mi dimanda, che faresti tù? Io risponderei che sino ch'io non trouo in qualche autore maggior chiarezza di queste cose, terrei questo stile: farei sentire l'vna & l altra vocale, per non partirmi dall'vso corrente, senza necessità; & per euitare molte amfibologie, che nascerebbono: massime potendosi mantenere sempre la proportione de' tempi nel Metro: poiche questo non è altro, che sciogliere vna lunga in due breui. Et ciò maggiormente osseruarei, quando amendue le vocali s'incontrano lunghe, ò almeno la precedente: perche se sarà breue, & in tali parole, che non ne possa nascere ambiguità di senso, come in alcuni Aduerbij, & Coniuntioni cominciando la seconda parola da vocale lunga; forse in qualche luogo non farei difficoltà d'elidere la precedente: come in quest'essempio,

Atq. ea diuersà penitus dum parte geruntur.

(Doue l'istessa vocale si ripete) comunemente anco pro

nuntiando

nuntiãdo & vna se ne toglie; se bene non si discerne quale Quì c'entra poi qualche particolare auuertenza circa l'aspiratione H, & i Diftongi. quando la seconda parola comincia da vna vocale aspirata, & massimamente lunga come *Maiore hastilia nisu;* perche tale aspiratione fà troppo staccamento di pronuntia, hauerei per bene d'elidere la vocale precedente; potendosi fare senza ambiguità di senso; con proferirsi cosi *Maior' hastilia.* nè gioua il dire, ch'hoggi l'aspiratione non si pronuntia: perche si douerebbe pronuntiare. anzi in molti luoghi si proferisce da gl'Oltramontani: & vn'abuso manifesto non fà legge. Mà se de quest'Elisione nascesse qualche oscurità di sẽso ò cattiua risonanza, come in *Vrgeri mole hac*, se si proferisse *Mol'hac*, ò che trà l'vna, & l'altra parola il senso finisse, come qui, *Nam Polydorus ego: hic confixum &c.* in tal caso, meglio è lasciar la vocale intera, come stà. Quando poi, ò finisce, ò comincia vn Distongo, come *Hic hasta Aeneæ stabat;* ò pure, & finisce, & comincia, *Crebrescunt optatæ auræ;* perche i Latini non hanno Triftongi, nè Quadriftongi; & tali pronuntie di tre, & quattro vocali insieme ristrette, sono spiaceuoli, & poco musicali, senza dubbio bisognerà eliderne alcune. mà quali & in qual modo, qui stà il negozio. Il dar regole generali in questa materia, maggior'otio richiederebbe: però contentiamoci di qualche particolare essempio. In questa fine d'vn verso di Virgilio *sub Ilio alto*, tengo di sicuro, che s'habbia à sentire cosi l'*o*, come l'*a*: mà quello debba abbreuiarsi, & proferirsi con vn tempo solo, per far vn Dattilo. Mà in questo principio *Insulæ Ionio in magno* non hà dubbio, che si debbono far sentire tutte tre le vocali, cioè l'*ae* della prima parola, & l'*I* della seconda; poiche niuna di esse si può toglier via senza gran disordine:

perche

perche se si toglie l'I, si leuerebbe vna sillaba al verso; se l'e, la parol a di plurale, diuerrebbe singolare; se l'a, non si proferirebbe più per distongo; mà per vna vocale sola, all'vso hodierno. Mà se mi s'opponesse, che così si porrà vn Cretico, in vece d'vn Dattilo, io direi, che non per questo si guasta la misura: poiche quel tempo superfluo del distongo *æ* supplisce à quello che manca nella sillaba I seguente, che si proferisce breue, facendosi vn Tribraco *Ioni*, in luogo del Dattilo; & cosi si pareggiano i tempi: commodità, che ne dà la continuatione di quelle vocali, senza interrompimento di consonanti. In questo principio *Dardanidæ* e *muris*, se si pronuntia il Distongo, come và, facendo sentire l'a, & l'e, l'e seguente si può toglier via sicuramente, per sfuggire quell'*hiatus*, come lo dicono i Latini; ò pure farlo sentire per maggior espressione del senso. In questo

Diuùmque æterna potestas.

l'e di *que* enclitica meglio è toglierla via: perche l'encliti che facilmente perdono l'estreme loro vocali; & qui non ne segue ambiguità alcuna. Mà in quest'altro

Intentique ora tenebant.

in amendue i modi, pare che possa stare: perche togliendosi via l'e, resta il Metro col suo tempo, se si proferisce l'o, come è douere, lungo; & mantenendosi, più tolerabile ne diuiene la pronuntia dell'o, con vn semplice tempo, secondo l'vso d'hoggi. Mà in quest'altro principio. *Conticuere omnes*, si può fare vn'osseruatione più notabile; che se s'elide l'e si sente zoppicare il verso: il che nasce, perche vnendosi queste due parole, come in vna, col vincolo d'vn solo accento, cioè quello d'*omnes* (perche

l'altro

l'altro di *Conticuere* si perde) se la sillaba *er* non s'allunga, raddoppiãdosi il tempo della vocale (il che pochi s'auuiseranno di fare) si sentirà vn Giambo *er òm*, in vece d'vno Spondeo. Mà saluandosi l'*e* intatto, allora l'Aria del Metro si sentirà intera; perche in vece d'vno Spondeo, apparirà almeno all'orecchie vn'Anapesto *ere om*. Onde ò bisogna proferire lunga, quell'*e* penultima, se si toglie via l'vltima; ò lasciar quest'intera: nel qual caso, se si proferirà quella con l'allungamento solo dell'accento, all'vso hodierno, non si farà male; per la cagione che s'è detta: & se anco s'allungherà la vocale all'vso antico, meglio sarà. Mà che diremo di quelle parole, che finiscono in M, seguendone vn'altra principiante da vocale? le quali manifestamente, secondo l'hodierna pronuntia fanno zoppicare il verso; verbi gratia

Littora; multum ille, & terris iactatus, & alto:

peroche apparisce veramente prolungato d'vna sillaba; & per conseguenza stroppiato, & fuor della sua misura. Il rimedio è facile, se seguiamo la dottrina de gl'antichi: poiche c'insegna il diligentissimo Quintiliano (che tale è veramente quello Scrittore) che soleuano gl'antichi far sentire molto poco questa lettera (tenuta per altro, & ragioneuolmente di suono barbaro, & grosso) nel fine delle parole; & però molti la scriueuano, come ammezzata così Ϻ, per dinotare, che s'haueua à proferire leggermente; & quasi mezzana trà l'N. & l'M. Onde è da credere, che nel recitare, & cantare i versi si lasciasse, come se scritta non fusse; mantenendosi però in tutto la pronũtia della vocale precedente in questa forma

Multũ ille, & terris

La qual regola si deue, per parer mio, in tutti i modi osseruare; imitando quelli che poterono dar legge à questa lingua, ch'era appresso di loro materna, & naturale: & tanto più, ch'ella tiene la via di mezzo trà quelli, che stroppiano il verso col proferire ogni cosa, & quelli che offuscano il sentimento con troncare più del douere, come sarebbe chi dicesse

Mult'ill', & terris &c.

& l'istesso appunto osseruerei anco, quando segue all'M vna vocale aspirata, come

Monstrum horrendum informe ingens &c.

benche l'interpositione dell'H impedisca il farsi la Comprensione (per dir cosi quella, che i Greci chiamano συνεκφώνησιν) cioè l'accozzamento di due vocali in vna sillaba, à guisa di distongo *stru'hor*; & perciò il verso si sconcerti alquanto. Et questo è quanto al presente m'occorre, circa l'aggiustamento de' tempi de' versi latini.

Quanto poi al maneggio del concento, & melodia ne' Cori (perche à questo si restrignerà il nostro ragionamento) bisogna prima fare vn presupposto, che la maniera tenuta sin'ora da i Moderni è lontanissima dal modo antico, & da ogni conuenienza: perche, doue per maggior parte rompono il filo della melodia, & del discorso, con quelle loro imitationi, repliche, & accozzamenti di parole diuerse (che i Greci chiamarebbono παλιλογίας, & πολυλογίας, per il contrario si debbono sempre far cantare insieme l'istesse parole; à volere che s'intendino bene; & non se ne perda vn Iota; come è necessario assolutamente: & che l'Aria n'esca spiritosa, & imitante qualche ballo (il che si può fare anco in soggetti graui) & non langui-

da,

da, & ſneruata; come per lo più ſi ſente nello ſtile madrigaleſco: & tanto più, che i Cori Tragichi, ò ſi deuono ballare, ò paſſeggiare con quelle medeſime mouenze della melodia. il che accreſce alla muſica tanto più d'energia, & vigore, che non ſi ſente nello ſtile madrigaleſco, quanto differiſce quaſi vn corpo viuo da vn morto: poiche in queſto ſtile la forza del Ritmo vi ſi confonde tãto da quei contrarij, & diuerſiſſimi mouimenti, che appena ve ne reſta veſtigio alcuno. Nè mi ſi dica che i Cori ſi ſono veduti ballare pure in queſto ſtile, & in Firenze, & in Roma, & altroue: perche non ballauano ſe non in quelle parti, doue ſi cantano l'iſteſſe note; cioè in vna minima parte del Coro, & con clauſole breui, & ſpezzate; à guiſa di canzonette: quale anco era il ballo poco artifizioſo, & ſcompagnato dalla varietà de' geſti: maniera molto diuerſa dalla buona, & antica; che riceueua grã varietà d'Arie, & mouenze, & figure di ballo, & periodi anco lunghi, & attaccati nel diſcorſo. Non ametterò ne anco il preteſto, che pigliano i muſici, per non fare le loro compoſitioni troppo ſemplici, & triuiali; perche ſi poſſono ſcapricciare in altri ſoggetti; ſe vogliono moſtrare la loro peritia in coſe ſtentate, & di ſtudio, come dicono. e quanto all'eſſere ſemplici, non ſempre le coſe più artifizioſe ſono le più belle: come ſi può conoſcere nella Poeſia; doue niuno, che non ſia mentecatto, preferirà per eſſempio i verſi di Porfirio Optatiano cõ le Acroſtichidi, all'Egloghe di Virgilio, coſi pure, & ſemplici come ſono. Et ne anco ſi potranno chiamare triuiali queſte melodie, ſe ſaranno fatte con giuditio, & con varietà Meliche, & Ritmiche; & con quella eſpreſſione de gl'affetti, & del coſtume, che ſi richiede. Non eſcludo già per queſto qualche anticipatione di poche parole fatta opportunamente

dal Corifeo: ne dico, che sempre tutti i Corici debbino cantare insieme: perche possono anco ad imitatione de gl'antichi diuidersi in due squadre, ch'essi diceuano διχορίαν, & cantare vna per volta: mà auuertisco solo quello, che per lo più si deue osseruare. Presupposta dunque questa massima, dico che in ogni modo resta al Compositore gran campo di variare: poiche il concento si potrà disporre almeno in tre guise. La prima si può chiamare vn Canto Piano. La seconda Falso Bordone, & la terza Contrapunto di nota contra nota. Ciascuna di queste riceue poi diuerse altre spezie. Perche il Canto piano si può fare prima tutto all'vnisono: secondo all'ottaua semplice: terzo all'ottaua diuisa harmonicamente: quarto in quinta. li quali due vltimi modi forse non riuscirebbono, per quella continuatione di quinte: tuttauia è cosa che si potrebbe esperimentare: purche non vi mancasse l'accompagnamento instrumentale: massime d'instrumenti gagliardi; che s'accomodassero di tutte quelle consonanze, che vi potessero entrare. perche chi direbbe mai, se non l'hauesse esperimentato, che ne' registri de gl'Organi la continuatione di più quinte, & i falsi riscontri di none, che ne seguono, non guastassero il concento? Il secondo modo non hò dubbio, che riuscirebbe: perche quell'accompagnamento d'ottaue in quella guisa non s'intende contro le regole: anzi si prende quasi per vna voce sola, come si fà ne' cordoni del Liuto, che s'accompagnano, d'vn altra corda più sottile all'ottaua: & tanto più se l'accompagnamento instrumentale fusse variato assai; & non s'interponesse frà quell'ottaua; mà ò la rinchiudesse nel mezzo, ò fusse sotto, ò sopra di lei. La seconda foggia di falso bordone (per il quale intendo vn concento di tutte seste, ò decime; fuor delle cadenze però) riceue anche

essa

essa qualche varietà: perche essendo le voci più vicine, come Bassi, & Contralti, può procedere con seste: & se saranno lontane, come Bassi, & Soprani) per decime: & in amendue i modi, ò con vna voce mezzana, se vi sarà, che diuida le seste nella quarta, & nella terza; & le decime nella quinta, & nella sesta; ò pure da se, & indiuise. Doue auuertisco, che si come le decime si possono variare, mutando alternatiuamente l'ordine della quinta, & della sesta, così anco si può fare nelle seste; ponendo la quarta nel graue, quando s'vnisce con la terza maggiore: benche i Contrapuntisti si guardino da quest'accoppiamento; più per vna certa superstitione passata di mano in mano dal secolo rozzo in quà, nel quale si teneua la quarta per dissonanza, che per alcuna ragione sufficiente. La terza maniera si può ridurre anch'essa à due sorti almeno, vna delle quali sarà d'vn contrapunto più rigoroso di nota contra nota, & l'altra d'vn più licentioso: nel quale si cōcedino in qualche parte alcune diminutioni: ch'è la maniera più praticabile, & vaga di tutte. Or se il perito Cōpositore adoprerà il suo giuditio per conoscere, doue più vna maniera di melodia, che vn'altra si richieda, potrà senza fallo far sentire tanta varietà al Teatro, che niuno vi cercherà artifizij di fughe, & di repliche: & ognuno ne resterà sodisfatto pienamente. Per essempio, doue si vorrà esprimere maggiore vnione d'affetti, si potrà adoprare il canto fermo: doue meno, si procederà per il falso bordone. mà doue si mirerà più al diletto, s'vserà il contrapunto di nota contra nota. Et se si volesse mai far sentire il Cromatico puro; quello cioè che non esce delle corde del Tuono fondamentale, si potrà praticare in vno delli due primi modi; essendone il terzo poco capace, per carestia di corde sufficienti. Questo sì, ch'io voglio

auuerti-

auuertire, che nella prima maniera di concento semplice ò piano, non s'appagheranno forse interamẽte l'orecchie di questi nostri Pratici, se non vi saranno queste due conditioni: prima che si proferisca in guisa scolpito, facendo intendere bene tutte le consonanti, che non si perda cosa alcuna: già che questo è il principale acquisto, che si caua da questa sorte di musica. secondo, che l'accompagnamento instrumentale sia di tal sorte d'instrumenti, che possino supplire à quello, che principalmente manca à questi concenti semplici; che sono l'imitationi, & varietà di consonanze; cioè che s'adoprino Instrumẽti d'archetto; i quali per luoghi di non molta capacità proportionalmente seruono per quello, che seruiuano ne gl'antichi Teatri, ò in Sale molte spatiose gl'instrumenti da fiato; come Pifferi, Flauti, & Organi. Voglio ben'auuertire, che di queste tre maniere, la più frequente per parer mio deue essere l'vltima del Contrapunto di nota contra nota; secondariamente il canto piano; & meno di tutte, il falsobordone: il quale si deue adoprare molto parcamente, & per poche battute. Questo mi pare molto à proposito per quando si procede di grado in quella sorte di Cromatico, che si chiama Inspessato; perche si serue anche delle corde particolari Diatoniche, & delle Metaboliche; come dal seguente essempio si vede.

Quid cœca ſors minaris?

Coro

Inſtrumento

nel quale cantandoſi le tre Parti di ſopra dal Coro; il Baſſo può eſser ſonato da vn'Violone; tacendo frà tanto il Cembalo: perche non pare, che ci poſsa far buon effetto. Il quale accompagnamento; benche à molti parrà aſſolutamente neceſsario, per coprire, come dicono, ò più toſto per reggere quelle quarte, poſte trà il Tenore, & il Cōtralto; a me nō pare già così: perche ſtimo che cō quelle tre ſole Parti il contrapunto potrebbe procedere. Mà per fare il concento più pieno, & perche il Coro non reſti ſcompagnato dall'inſtrumento in queſta guiſa potrà accomodarſi.

comodarsi. Mà le mutationi de' Tuoni, che contengono il più bel della Musica; & ne' Cori massimamente hanno luogo (doue anco erano adoprate da gl'antichi per testimonianza di Dionigi Halicarnasseo) in tutti e tre li sopradetti ottimamente si potranno aggiustare. Quanto à gl'instrumenti per vna sala mezzanamente grande, niuno sarà più à proposito del nostro Cembalo Diarmonico, ò Triarmonico, accompagnato massimamente dal Violone Panarmonico. Mà lasciamone il giuditio all'esperienza: la quale farà conoscere vna volta, quanto questi instrumẽti siano vtili; anzi necessarij per le Scene, & Teatri hodierni. Ciò dico, perche per i Teatri antichi vi vorrebbono instrumenti più strepitosi; & massimamente da fiato: i quali si potrebbono anche essi variare, & perfettionare nel modo, ch'habbiamo fatti li sopradetti. Quando poi, auuenga che questa sorte di Musica, & di Cori, non appaghi pienamente gli Spettatori, non sarà da farsene marauiglia; nè desistere per questo da cose maggiori: perche ageuolmente ne appariranno la cause. Tralascio l'inuidia che sogliono portar seco le nouità; massime &c. Non dico ne anco della necessità, ch'habbiamo d'introdurre i Cori ne gl'angustissimi siti delle nostre Scene; & non in luoghi aperti, & spatiosi, come anticamente si faceua; cõ molto maggior satisfatione de gl'occhi, & dell'orecchie in particolare: alle quali maggior diletto porgono simili Melodie cantate con voce alta, & accompagnate da instrumenti molto strepitosi (cioè da' Pifferi, che altroue accennai essere le Tibie Coriche) mà vdite da lontano. Non parlo del ballo, ò gesto artifizioso che si praticaua similmente da' Corici antichi, versatissimi in tutte queste cose: & altre particolarità che hoggi non sappiamo; & che se bene proportionatamente almeno si potrebbono rimettere

mettere in vso; tuttauia ricercherebbono grandissimo studio, fatica, e dispendio. Mà quello, che più mi fa temere è, che essendo il tempo così breue; & impiegandosi giouanetti inesperti; poco pratici nel Latino; e di voci tali quali, vi mancherà, e la viuacità dell'attione; e quella soauità, & vnione di concento, che nasce da voci elette, sonore, e bene aggiustate insieme; e per auuentura si sentirà anche poco l'instrumento. oltre che vi vorrebbe vn'accompagnamento più artifizioso, che vn semplice Basso continuo. onde forse non vi mancheranno di quelli, che chiameranno queste si fatte Melodie, Musiche da Frati, e cose simili. Non priueranno già V.S. queste chiacchiere di quella lode, che meritamente gli sarà resa dalle persone sincere, dotte, e giuditiose; per hauer osato di mettersi con si pochi aiuti ad vn'impresa bella sì, e nobile; ma altrettanto difficile, e scabrosa: e come si dice, rotto il ghiaccio, & aperto la strada à gl'altri. E tanto più gl'è douuta questa lode appresso i Sauij, quanto è più difficile il restaurare le cose antiche; e fabricare, come si dice; sul vecchio, ch'il murare di pianta: benche di prima vista non così paia. Ed è la ragione assai chiara: perche il rimettere in pratica cose per lungo spatio perdute, suppone vn'vso contrario inueterato, & accreditato di già; al quale è forza di contrastare. senza che la presuntione milita contro quello, che per l'addietro s'è tralasciato; quasi come hauesse ceduto al meglio. Oltre che pare, che vna certa fatalità s'opponga sempre à quelli che cercano di resuscitare l'antiche cose: i quali sogliono anche essere d'ordinario poco fortunati; come in me medesimo più, e più volte hò prouato.

AGGIVNTA.

PEr compimento di quest'Opera, voglio aggiugnere vna figura; la quale dimostrerà, come vn Violone, che habbia il tuono diuiso in quattro parti, ò pure in tre, à guisa de' Cembali spezzati (come il nostro Panarmonico) possa accordarsi con tutte le voci naturali, & accidentali de' Cẽbali cõposti di tre Tuoni, e tastature diuerse: e seruirà per la pratica dell' intauolatura, e per sonare sopra l'vno, e l'altro instrumento: con questa differenza, che per il Violone vna medesima chiaue s'adoprerà sempre, e per il Cembalo tre ve ne vorranno diuerse.

Mà quì si deue auuertire, che se detto Violone s'accorderà al Tuono Dorio (ò Ipodorio) come dimostra la prima serie dell'otto lettere, tutta la figura con le sue note potrà seruire; come nel secondo scompartimento del Violone à Facc. 321. doue il tuono è diuiso in quattro parti. Mà se s accorderà al Frigio (il che è più commodo; perche il tuono si diuiderà solo in tre, e le voci segnate così Xb, non saranno necessarie) allora bisognerà (oltre qualche mutatione, che c'anderà) mirare alla seconda serie, che comincia dall'*F* corsiuo, & accomodare quelle chiaui alle corde à voto; con questa differenza, che se si sonerà il Frigio semplicemente, come stà, bisognerà accordarle con gl'interualli di dette lettere naturali, come stanno; nel qual caso l'harmonia comincerà da tre tuoni conforme alla specie d'F *fa*, *vt*. Mà se si vorrà sonare il Dorio nel Sistema Frigio accidentalmente, si douerà accordare, conforme alle lettere sinistre di detta seconda serie; prendendo, verbi gratia bA in

vece

vece dell'A; cioè accordando la terza corda vn ſemituono ſopra la ſeconda, e non vn tuono. La terza ſerie poi con le lettere ſiniſtre, dimoſtra le corde accordate nell'iſteſſo modo con l'Armonia Frigia; mà ſegnata accidentalmente nel Lidio; e con le deſtre l'Armonia Lidia ſegnata naturalmente, con li ſuoi proprij caratteri: mantenendoſi per tutto le debite diſtanze di verſo il graue: perche il Frigio comincia dalla ſeconda corda; & il Lidio dalla terza: e rimanẽdo in amendue i modi immobile la prima corda; cioè ſenza abbaſſarla, nè alzarla: benche nell'Armonia Doria ſia vn'A *la, mi, re*, e nella Frigia vn F *fa, vt*.

Del reſto, il più alto di queſti tre ordini rappreſenta vn ſolo Siſtema (che qui è il Dorio, ò Ipodorio) inſpeſſato con le voci de gl'altri due Tuoni, ò Armonie: ſenza porui però la Doria; perche ſi può prendere dall'ordine di ſotto mezzano. E qui debbiamo figurarci, che ſe queſto Siſtema fondamentale fuſſe il Frigio, ò Ipofrigio, & eſſo, e gl'altri due, con le loro voci tornerebbono vna terza maggiore più nel graue: perche il Dorio comincerebbe in F *fa, vt* (cioè in A *la, mi, re*, naturalmente) il Frigio in G *ſol, rè, vt*, naturalmente; & il Lidio in A *la, mi, re* (cioè in F *fa, vt*, naturalmente; al contrario del Dorio) variandoſi l'altre voci di ſegni, e non d'interualli: poiche la ſeconda del Lidio, per eſſempio di D con queſto ſegno X b, diuerrebbe vn'A col dieſi ⊠.

Il ſecondo ordine dimoſtra la diſpoſitione naturale delle tre taſtature, ò Armonie con le chiaui diſtanti vna terza maggiore: ch'è la diſtanza delle voci Synonyme, ò de' Tuoni ſeparati dal Modo. E nell'vno, e l'altro ordine le note quadre moſtrano le voci cadentiali, e principali di ciaſcuno: e trà le tonde, le piccole accennano le

voci

voci accidentali (ahe si direbbono in Latino *Insititia*, & in Greco ἐξαρμόνιοι) e le grandi quelle del Tuono, e naturali: alle quali, come anco alle quadre, corrisponde vna delle sillabe sottoposte; e si potrebbono anco differentiare dalle piccole con tingerle di rosso. Il terzo ordine è quello delle otto corde del Violone: di cui le corde à voto si figurano col zero (o); & i tasti primo, secondo &c. con l'1, 2, &c. conforme all'intauolatura Italiana; doue anco col rosso si potrebbono differentiare quelle voci, che sono principali, e corrispondono ad vna delle quattro sillabe *re*, *mi*, *fa*, *sol*: hauendone escluso l'altre due *vt*, & *la*, come superflue, secõdo l'vso de gl'antichi Greci. Del che si sono mostre le ragioni, & vtilità notabilissime che se ne cauano per la perfetta pratica d'imparar il canto con breuità, e chiarezza; e d'intauolare la Musica con maniera assai più facile, & ordinata della comune, in vn nostro Discorso in Lingua Francese, che al presente si stampa in Parigi.

†

IL FINE.